



СЮРРЕАЛИСТИЧЕСКИЙ КОД

В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ
XX-XXI ВЕКОВ

О.С. ГОРЕЛОВ

О.С. ГОРЕЛОВ

**СЮРРЕАЛИСТИЧЕСКИЙ
КОД В РУССКОЙ
ЛИТЕРАТУРЕ
XX–XXI ВЕКОВ**



АО «Воронежская областная типография»

Воронеж

2021

УДК 821.161.1

ББК 83.3(2=411.2)6-022.52

Г 69

Г 69 Горелов О.С.

Сюрреалистический код в русской литературе XX–XXI веков. – Воронеж: АО «Воронежская областная типография», 2021. – 492 с.

Издание подготовлено при финансовой поддержке
Российского научного фонда, проект № 19-18-00205
«Поэт и поэзия в постисторическую эпоху».



ISBN 978-5-4420-0922-4

© Горелов О.С., 2021

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ 5

ГЛАВА 1. СОДЕРЖАНИЕ, СТРУКТУРА И ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ СЮРРЕАЛИСТИЧЕСКОГО КОДА..... 29

§ 1.1. Понятие кода и сюрреалистическая система:
терминологическое введение..... 29

§ 1.2. Элементы сюрсистемы и сюрсистемный анализ 46

§ 1.3. Сюрреалистический код: топологический принцип
и принцип реляционности 68

§ 1.4. Сюрреалистический код: принципы-смещения 87

ГЛАВА 2. ФОРМИРОВАНИЕ И УСЛОВИЯ РЕАЛИЗАЦИИ СЮРРЕАЛИСТИЧЕСКОГО КОДА 125

§ 2.1. Минимальные жесты сюрреалистического в прозе
С. Кржижановского 125

§ 2.2. Сюрреляционный человек и ингуманистический дрейф
А. Платонова 174

§ 2.3. Первичные интерпретации сюрреалистического кода
(М. Цветаева, Ю. Одарченко, В. Уфлянд) 201

§ 2.4. Жанрологические аспекты реализации
сюрреалистического кода 234

ГЛАВА 3. СПОСОБЫ РЕКОНЦЕПТУАЛИЗАЦИИ СЮРСИСТЕМНЫХ ЭЛЕМЕНТОВ 273

§ 3.1. Категория чудесного и пространство рая в поэзии
Л. Аронзон 273

§ 3.2. Концепт перечитывания и высказывание о поэзии
в эссеистике А. Драгомощенко..... 290

§ 3.3. Рефлексия о сюрреализме и сюрреалистский тезаурус
В. Кондратьева 309

ГЛАВА 4. ВОЗМОЖНОСТИ СЮРРЕАЛИЗАЦИИ	
В ИННОВАТИВНОМ ПОЛЕ ПОЭЗИИ	335
§ 4.1. Топологические вариации и сюрреалистический юмор в художественной реальности Л. Шваба	335
§ 4.2. Диалектика эстетического и политического в письме-действии (П. Арсеньев, Г. Рымбу).....	357
§ 4.3. Сюрреализация медиа: акселерационизм автоматического письма В. Банникова	403
§ 4.4. Сюрреализация звука: асемантическая поэзия, аудиальное асемическое письмо и объективация саунда	446
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	478

ВВЕДЕНИЕ

Отсутствие в России сюрреалистических групп не мешает компаративистскому анализу художественного мышления и поэтик, а различение сюрреализма как исторического литературно-художественного направления и сюрреализма как стиля в искусстве дает возможность ставить вопрос о сюрреалистическом в русской литературе¹. Однако возникает вопрос: будет ли высказывание *тоже* сюрреалистическим, если это *другое* высказывание, «как понять, что нечто повторилось, будучи различным?»². Чтобы ответ стал возможным, предметом изучения должны стать отнюдь не сюрреализм или сюрреалистическая эстетика.

Как представляется, помимо сюрреалистической теории, основных понятий сюрреализма и понятий, сюрреализмом переосмысленных; помимо собственно текста и его концептуального уровня должно существовать и *кодовое пространство*, некое регулятивное структурное образование, определяющее сверткостовые принципы и значения, – кодовое пространство, которое включало бы в себя возможность ревизии или даже критики основных сюрреалистических концептов (необходимость этого признавали и сами сюрреалисты). Тогда становится возможным *обновление сюрреалистического в новейшем искусстве*, ресюрреализация эстетического, философского, медиального, политического и т.д. Тогда текст, наподобие интерфейса, может почти не содержать видимых, привычных признаков сюрреалистической эстетики, однако на кодовом уровне будут активны те же базовые принципы, актуальные в том числе и для классического сюрреализма во всем разнообразии его практик, подчас радикально отличающихся друг от друга (А. Бретон и Б. Пере, Р. Деснос и П. Нуже, П. Элюар и Р. Кревель и т.д.).

В русской литературе, в частности из-за отсутствия организованного сюрреалистического движения, гораздо чаще актуализи-

¹ Фостер Л.А. К вопросу о сюрреализме в русской литературе // *American Contributions to the Seventh International Congress of Slavists. Warsaw, August 21-27, 1973. Vol. 2. The Hague; Paris: Mouton, 1973. P. 199-220.*

² Сафонов Н. Звучащие пустыни: шизоанализ, исследования звука и ингуманистическая экология // *Stasis. 2019. Т. 7. № 1. С. 474.*

ровался именно код, а не сюрреалистическая система (эстетический уровень), поэтому задача выявления этих имплицитных связей остается, но при этом необходимо избегать попыток «записать в сюрреалисты» задним числом. Думается, в центре исследовательского размышления должна быть сама концепция сюрреалистического и ее реализация, актуализация, трансформация в текстах XX и XXI веков.

Понимание *сюрреалистического в русскоязычном пространстве* напрямую зависит от истории изучения самого сюрреализма, которая, по словам Т.В. Балашовой, была довольно драматичной, а «в истоке этого драматизма – догматическое сопряжение официальной наукой *политических* деклараций зарубежных художников с их *эстетическими* позициями и постоянное недоверие вообще к новаторским поискам, нарушающим “традиционное, реалистическое” видение мира»³. Еще более открыто о политическом и эстетическом климате, который не способствует возникновению сюрреалистического движения в различных странах, говорит Ги Жирар: «Из-за гнетущей политической обстановки никаких сюрреалистических объединений ни в Советском Союзе, ни позже в России не существовало, как не было их и в нацистской Германии, в фашистской Италии или в маоистском Китае»⁴.

Впрочем, формальная привязка к групповой или направленной организации не должна быть определяющей. У акторов сюрреалистического (как и реалистического, романтического и пр.) могут быть различные габитусы, не отрицающие своим различием единство кодового пространства сюрреалистического. Что же касается науки в такой политической ситуации, то ее история действительно драматизируется. Т.В. Балашова отмечает, что исследователи сюрреализма в советское время, начиная с 1930-х годов, стремились

³ Балашова Т.В. Введение [раздел 1] // Энциклопедический словарь сюрреализма. М.: ИМЛИ РАН, 2007. С. 3.

⁴ Жирар Г. Ключицы революции // Сюрреализм. Воззвания и трактаты международного движения с 1920-х годов до наших дней / Сост. Ги Жирар. М.: Гилея, 2018. С. 16. Ср. с четкой формулировкой из «Заявления португальских сюрреалистов» (1950): «Всякое подобие “социалистического реализма” с его нескончаемой вереницей партийной эстетики, партийной литературы и партийной политики так же враждебно человеческой свободе, как и любая фашистская диктатура» (Там же. С. 169).

подчеркнуть высокий эстетический уровень поэтов и писателей, раскрыть структурные элементы их поэтики, но вынуждены были однозначно критиковать мировоззренческую, идеологическую и политическую программы движения. В этом, можно предположить, история изучения сюрреализма в СССР существенно не отличается от аналогичных исследований других авангардных стилей.

Принципиально иной, хотя еще по-прежнему сложной, становится ситуация в 1970-80-е годы, когда сюрреалистические имена все-таки входят в русский контекст более основательно благодаря выходу антологий литературы Западной Европы, а также собраний теоретических эссе, манифестов и трактатов. Знакомство с этим материалом формирует неосюрреалистический отклик в русской, советской (в первую очередь, неподцензурной) поэзии и эссеистике.

В 1990-е годы выходят уже монографические исследования сюрреализма и качественно иные антологии, специально посвященные сюрреалистической литературе, но главное, по словам М. Яснова, «все девяностые годы мы интенсивно осмыслили то, что в европейской культуре давно стало общепринятым, внедренным в сознание и уже порядком заштампованным, – сюрреализм как *главную составляющую авангарда XX века*»⁵. И сама антология Яснова «Поэзия французского сюрреализма» ознаменовала новый этап знакомства с поэзией сюрреализма уже в XXI веке.

Для анализа сюрреалистического в русской литературе исследователям приходится расширять понимание этого феномена: «Углубляясь в национальные традиции, в ряде случаев можно прийти к заключению, что эти эстетические принципы спонтанно выкристаллизовывались независимо от манифестов сюрреализма, порой даже раньше их публикации, – а это говорит о том, что сюрреалисты угадали некоторые *глубинные имманентные потребности развития искусства*»⁶. Поэтому сюрреалистическое находят еще в литературе XIX века, что может быть обусловлено не только личным выбором, но и пересечением искусства сюрреалистического авангарда с романтизмом. Так, Ж. Шенье-Жандрон пишет в предис-

⁵ Яснов М. Европа после дождя // Поэзия французского сюрреализма: антология / Сост. М. Яснов. СПб: Амфора, 2004. С. 6.

⁶ Балашова Т.В. Указ. соч. С. 11.

словии к русскому изданию своей монографии «Сюрреализм», что сам Бретон «восхищался несравненными сновидческими текстами Пушкина»⁷.

А.И. Чагин и в своих статьях⁸, и в обобщающем обзоре истории сюрреалистического в России в «Энциклопедическом словаре сюрреализма», и в монографии «Пути и лица», разбирая конкретные кейсы о В. Ходасевиче, Б. Поплавском, Н. Заболоцком и др., первым автором, в котором проявляется родственное сюрреализму, неизменно называет Н.В. Гоголя. О сюрреалистичности сна в гоголевской повести «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» еще в 1970-е писал С.А. Карлинский⁹. Впрочем, можно согласиться с Ж. Бенчич в том, что предвосхищение Гоголем поэтики абсурда и сюрреализма было бы бесспорным, если бы «странная картина мира в конце истории о Шпоньке и его тетушке не была мотивирована сном героя»¹⁰. По сложившемуся обыкновению, сон часто оказывается и главной опознавательной чертой формальной сюрреалистичности текста, и основной ловушкой для верной эстетической идентификации. Тем не менее, двойственная природа смеха писателя и его подчас театральная безрадостность являют интересный и неочевидный вариант черного юмора, а в повести «Нос» обращает на себя внимание использование приема автономизации частей, практически присвоенного затем сюрреалистами.

⁷ Шенье-Жандрон Ж. Сюрреализм. М.: Новое литературное обозрение, 2002. С. 6.

⁸ Например: Чагин А.И. Русский сюрреализм: миф или реальность? // Сюрреализм и авангард: материалы российско-французского colloquium, состоявшегося в Институте мировой литературы. М.: ГИТИС, 1999. С. 133-148.

⁹ Karlinsky S. *The Sexual Labyrinth of Nikolai Gogol*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1976. P. 47. Также исследователь обнаруживает сюрреалистические элементы в текстах К. Случевского, Н. Гумилева, В. Хлебникова, Г. Иванова, Т. Чурилина, Н. Заболоцкого, Д. Хармса и Б. Поплавского (см.: Karlinsky S. *Surrealism in Twentieth-Century Russian Poetry*: Churilin, Zabolotskii, Poplavskii // *Slavic review*. 1967. Vol. 26. № 4. P. 605-617).

¹⁰ Бенчич Ж. Страшное сновидение Ивана Федоровича Шпоньки (онейрическая поэтика раннего Гоголя) // Феномен Гоголя: Материалы Юбилейной международной научной конференции, посвященной 200-летию со дня рождения Н.В. Гоголя. СПб: Петрополис, 2011. С. 150.

Но если ревизия гоголевского стиля в научно-критическом пространстве может вызывать принципиальные вопросы¹¹, то в рамках художественного диалога она может быть вполне естественной. Более того, А. Синявскому, к примеру, удается почувствовать действие некоторых механизмов сюрреалистического кода. Так, повествователь «В тени Гоголя», описывая художественное пространство Гоголя, схватывает принцип «сюрреалистической комнаты» (см. параграф 1.1. этой работы), искривляющей и замыкающей топос во многих сюрреалистических текстах: «Пространство у Гоголя коробится и *кружится*, не уходя прямоком к горизонту, но выгибаясь в какую-то *сфероидную*, что ли, форму; прямые, “вытянутые по воздуху”, становятся кривыми, словно знают теорию Римана, благодаря чему неудержимая тройка, уносящаяся на наших глазах в безответную даль, заворачивает – вместе с медленным вращением, опрокидыванием всего окоема – и, *законно*, окажется там, куда мы *не гадали захватить*»¹². Автор XX века чувствует сюрреалистическое не только интуитивно, игрово сопоставляя собственный ревизионизм сюрреалистической теории и политики с русской канцелярской (иррациональной) конкретикой: «У Гоголя, по русским обычаям, сюжет заполнен всецело общественным интересом, не оставляющим места иного рода страстям. Кстати, в том он усматривал национальную нашу черту – привязанность не к личным причинам, но к устремлениям общества. И вправду, административный восторг принимает в “Ревизоре” гривуазную даже форму. <...> Тому [Хлестакову. – О.Г.] эротика дарит лишний шанс порисоваться в занимаемой должности. Под юбки он залезает не ловеласом, но ревизором»¹³. Так или иначе, последующие реализации сюрреалистического в самом искусстве могут стать более достоверным источником знаний именно о коде.

Но основной круг авторов русской литературы XX века, сравниваемых с сюрреализмом, – это поэты символистского

¹¹ Erlich V. Gogol and Kafka: A Note on “Realism” and “Surrealism” // For Roman Jakobson: Essays on the Occasion of His Sixtieth Birthday. The Hague: Mouton, 1956. P. 100-108.

¹² Синявский А. (Абрам Терц). В тени Гоголя. М.: КоЛибри, 2009. С. 67.

¹³ Там же. С. 132-133.

(Ф. Сологуб, А. Белый), но в большей мере *экспрессионистского* и *постсимволистского* искусства.

Несмотря на родственность экспрессионизма и сюрреализма как «деформирующих поэтик»¹⁴ и институциональную близость экспрессионистских и дадаистских кругов, изданий и журналов, важно отметить антагонистичность этого родства, которая может помочь в уточнении сюрреалистического поля действия. Возможно допустить следующее сравнение: экспрессионизм соотносится с сюрреализмом, как братья Танатос и Гипнос: отрицательный, пессимистический, «холодный» заряд одного направления и положительный, «огненный» – другого: «Пессимизм существует, пока мы остаемся пессимистами. <...> Лишь отчаиваясь, а затем отчаиваясь от отчаяния, человечество может по-настоящему открыть глаза и осознанно действовать во имя чудесного»¹⁵. Устройство художественной реальности Ф. Кафки активизирует оба фланга, вскрывая их соотнесенность, хотя В. Беньямин считает это одним из *немногих* «связующих звеньев между экспрессионизмом и сюрреализмом»¹⁶.

Сюрреализм иначе работает с темой смерти. Ему свойственно неприятие всякой трупности (вспомним коллективный текст «Труп» о смерти А. Франса). Сон выступает как третье, парадоксальное измерение, поэтому типологически трупы замещаются сюрреальными (чудесными) манекенами, куклами, механизмами. У сна свой код, свой язык, отличный от логического языка и совпа-

¹⁴ Базилевский А.Б. Деформация в эстетике сюрреализма и экспрессионизма // Сюрреализм и авангард: материалы российско-французского коллоквиума... С. 34.

¹⁵ Маяк будущего. Смерть мизерабилизму // Сюрреализм. Возвращения и трактаты международного движения с 1920-х годов до наших дней. С. 254. Мизерабилизм – направление в живописи, связанное с экзистенциализмом (переводится как «несчастный»). Экзистенциализм также здесь можно рассматривать как негативную, пессимистическую альтернативу сюрреализму в травматическом контексте истории. Темы смерти, эроса и свободы, особенно батаевского извода, являются тем фоном, на котором становятся понятны расхождения сюрреализма и экзистенциализма. См.: Батай Ж. Сюрреализм и его отличие от экзистенциализма // Предельный Батай: Сб. статей. СПб: Издательство С.-Петербургского университета, 2006. С. 286-296.

¹⁶ Беньямин В. Франц Кафка. М.: Ad Marginem, 2000. С. 288-289.

дающий с языком самой поэзии, поэтому смелость перед смертью и тем, что ей принадлежит, существенно отличает сюрреализм от экспрессионизма.

Сюрреализм, как часто отмечается¹⁷, предлагает позитивную программу, резко отделяя себя от раннего авангардистского нигилизма. В этом смысле внутреннюю структуру сюрреализма корректнее определять через *алогизм*, нежели абсурд, иначе происходит сближение с литературой абсурда, что абсолютно неверно. Здесь тоже возможно схематичное бинарное противопоставление. Если абсурд характеризуется внешним, социальным происхождением, жестокостью и неумолимостью реального, которое всегда конкретно, дискретно, с четко обозначенными границами и действует разрушительно на субъект, который, напротив, в страхе теряет телесные ориентиры, упрощается в желаниях, в диапазоне чувственности, – то в сюрреализме источником грезового, трансгрессивного, являющегося в неуловимых метаморфозах реального становится внутреннее пространство эротически наполненного субъекта. Абсурд аналитически выносит обвинительный приговор реальному миру, сюрреализм синтезирует оправдательный – ирреальному, чудесному.

Очевидны и хорошо изучены сближения сюрреализма с *авангардными течениями и стилями* русского искусства: от футуризма до ОБЭРИУ. Футуризм имеет схожие ближние литературные истоки (дальние существенно разнятся), включает в свою программу политический бунт против буржуазного устройства и стремление к обновлению человека и общества, установку на скандал, шокирование публики; поэзия рассматривается обоими движениями как главное средство освобождения¹⁸. Достаточно проработана тема «В. Маяковский и сюрреализм», рассмотрены как читательские, так и биографические связи и знакомства. Соединяющим звеном нередко становится общий источник вдохновений – Лотреамон¹⁹.

¹⁷ Например: Андреев Л.Г. Сюрреализм. М.: Гелеос, 2004. С. 83.

¹⁸ Barooshian V.D. French Surrealism and Russian Futurism // Barooshian V.D. Russian Cubo-Futurism, 1910-1930: A Study in Avant-Gardism. The Hague; Paris: Mouton, 1976. P. 153.

¹⁹ Харджиев Н.И. Маяковский и Лотреамон // Харджиев Н.И. От Маяковского до Крученых: Избранные работы о русском футуризме. М.: Гилея, 2006. С. 199-203.

Хотя чтение Маяковским французского поэта (кстати, в переводах М. Кузмина) и его интерпретация в собственном творчестве отзываются очевиднее всего на уровне построения образов. Приметы раннего сюрреализма – нагромождение образов, онирическое и автоматическое повествование, запись сновидений, представление различных форм безумия – однозначно присутствуют в поэзии Т. Чурилина, примыкавшего к футуризму.

Своеобразным фундаментом в компаративистских исследованиях может служить общая логика структурных подвижек сюрреалистического и русского футуристического авангарда, которые последовательно прошли стадии взрыва и постепенного «остывания», автономизации знака и реляционизации смысла. Так, дадаизм вынужден был прекратиться в сюрреализме, а разработка зауми в русской поэзии сместилась смысловыми, подчас близкими сюрреализму поисками у поэтов постфутуристического поколения.

«Русский сюрдадаизм» поэтов из групп «41^o»²⁰ и «Ничевоки»²¹, с этой точки зрения, можно рассматривать предсюрреалистической ступенью, хотя отдельные группы уже одновременно с ними начинают склоняться к более явной сюрреализации: «Если ничевоки представляли собой отдаленную параллель дадаизму, то у фуистов встречались элементы, родственные исканиям сюрреалистов. Проповедуя “мозговой ражжиж”, Б. Перелешин, Н. Лепок, А. Ракитников отдавались свободному потоку жизненных впечатлений»²².

Идеи А. Крученых о «моментальном творчестве» и его теория сдвига соответствуют дада или, в крайнем случае, субдадаизму, сюрреализм же подходит к работе с моментальностью более рационально, концептуально, на что и реагирует затем сюрреалистический код. Отказ от фонетической зауми позволяет реабилитировать

²⁰ См.: Germain A. Ilya Zdanevitch et le Surdadaisme russe // Créer. 1923. № 1. P. 135-139.

²¹ «Дадаизм соответствует нашим ничевокам, отчасти манере Крученых» (Парнах В. Жирафовидный истукан: 50 стихотворений. Переводы. Очерки, статьи, заметки. М.: Гилея, Пятая страна, 2000. С. 171). Очевидно, что роль связующего звена между русским и парижским авангардом играл И. Зданевич.

²² Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Русская литература XX века: 1917-1920-е годы: В 2 кн. М.: Издательский центр «Академия», 2012. Кн. 1. С. 89.

синтаксис и освободить образы. Впрочем, иногда усилия дадаистского спектра по материализации знака оправдывались и в сюрреалистических индивидуальных практиках. Особенно этот номинализм раннего авангарда скажется на интерпретации сюрреалистического в русской литературе. Справедливо заключая в скобки слово «сюрреалист», Е.А. Бобринская утверждает, что «Крученых можно назвать “сюрреалистом”, зачарованным не пространством воображения, но материей языка»²³.

Закономерно, что следующее, постфутуристическое поколение, которое оставило фонетическую заумь и сконцентрировалось исключительно или в основном на смысловом секторе, признается ближайшим аналогом сюрреализма в России – позднеавангардное искусство на излете эпохи, в ситуации реванша реализма. В первую очередь это поэты-обэриуты (особенно Д. Хармс и Н. Заболоцкий), а также авторы, в разной степени близкие к ОБЭРИУ и не исчерпывающиеся этой связью: И. Аксенов, Г. Оболдуев, П. Зальцман.

Основными точками касания признаются особая, абсурдная с позиции обывателя, логика в постижении истинной реальности и ее описания; мотивные разработки остановки времени и тема забвения²⁴; попытки опознавания повседневного чудесного (у одних – имманентного, у других – трансцендентного); переживание атомарности мира (хотя и не для всех), поиск «органически нового мироощущения и подхода к вещам»²⁵, расширение смыслов предмета, а не разрушение его²⁶, включение эксперимента над предметностью мира в мироощущение поэта²⁷. При этом, по за-

²³ Бобринская Е.А. Предсюрреалистические мотивы в эстетических концепциях А. Крученых конца 1910-х годов // *Russian Literature*. 2009. Т. 65. № 1-3. С. 352.

²⁴ Григорьева Н.Я. Мистическая антропология авангарда-2: обэриу и французский (пара)сюрреализм (предварительные заметки к теме). Часть 1 // *Новый филологический вестник*. 2006. № 3. С. 127.

²⁵ ОБЭРИУ [манифест] // *Литературные манифесты от символизма до наших дней* / Сост. С.Б. Джимбинов. М.: XXI век – Согласие, 2000. С. 475.

²⁶ Там же. С. 476-477.

²⁷ Цивьян Т.В. Предмет в обэриутском мироощущении и предметные опыты Магритта // *Русский авангард в кругу европейской культуры*. М.: Научный совет по истории мировой культуры РАН, 1993. С. 151-157.

мечанию И. Кулика, в обоих случаях «на смену провокационной, экстравертной тактике артистического поведения приходит погруженность в почти эзотерическое художественное экспериментирование – оно оказалось куда более значительной компонентой деятельности ОБЭРИУтов или сюрреалистов, нежели эпатажность их наиболее известных манифестаций»²⁸.

Если отечественные исследователи отмечают скрытое или явное, прямое или опосредованное влияние сюрреализма на многих авторов XX века, за счет чего в русской истории литературы может быть обнаружена альтернативная или «боковая» линия, то зарубежные ученые говорят о точечных контактах и заимствованиях со стороны французских авторов, признавая значимость – пусть и исключительно потенциального – обратного влияния: «Свободное от какого-либо полемического заряда толкование грезы и иррационального, что отличало русский авангард, могло бы многому научить сюрреалистов, постоянно вынужденных противостоять традиционному для французской культуры картезианству и этим противостоянием во многом скованным»²⁹. Такая гипотетическая ситуация, которая не имеет отношения к историко-литературной диспозиции, может быть полезной при разработке понятия сюрреалистического кода, который продолжает эволюционировать и в новейшей мировой литературе в том числе.

Основной парадокс аналогии «ОБЭРИУты – сюрреалисты» заключается в том, что искания русских поэтов сущностно пересекаются с поисками *парасюрреалистов* (например, Ж. Батай, Р. Домаль, Р. Кайуа): «Домаль, Батай и “чинари” черпали вдохновение в “отрицательной теологии”, балансируя между наличным Ничто и чаемым Всем»³⁰. ОБЭРИУ видятся самым близким к сюрреализму феноменом в русской поэзии, однако близость эта – с маргинальными версиями сюрреализма, предъявляющими альтернативу бретонской группе³¹. Стало быть, некоему абстрактному, универсальному

²⁸ Кулик И. ОБЭРИУ // Энциклопедический словарь сюрреализма. С. 353.

²⁹ Шенье-Жандрон Ж. Сюрреализм. С. 8.

³⁰ Григорьева Н.Я. Мистическая антропология авангарда-2. С. 121.

³¹ Я. Друскин показательно в своей категоричности вовсе отрицал связь с сюрреализмом, хотя и утверждал первенство в изобретении театра абсурда:

«сюрреализму» в русской литературе соответствует неупорядоченное поле реализаций, поэтому более важной задачей видится прослеживание влияния на авторов следующих поколений именно сюрреалистического кода, а не сюрреалистической эстетической системы или общеавангардного контекста³². Необходимо выяснить, как именно расплывается, рассеивается сюрреалистическое, как устроен механизм развития и сохранения стиля при постоянных деформациях, искажающих интерпретациях.

Отдельной подтемой является сюрреализм в литературе русского зарубежья (С. Шаршун, Г. Иванов, Г. Газданов, Н. Оцуп, В. Яновский и др.). Конечно, центральная в этом отношении фигура – Б. Поплавский. Уже были отмечены реальные знакомства и общие влияния эстетики сюрреализма на поэта³³, появлялись

«Современная литература на Западе создала за последние 15 или 20 лет театр абсурда (Ионеско, Беккет и др.). Он создан был в России за 20 или 25 лет до этого поэтами и драматургами А.И. Введенским и Д.И. Хармсом. Стихи Введенского и Хармса не имеют ничего общего ни с “литературой подсознания”, ни с сюрреализмом; не было никакой “игры с бессмыслицей”. Бессмыслица или, как писал Введенский в 1931 г., “звезда бессмыслицы”, была приемом познания жизни, то есть гносеологически-поэтическим приемом». Друскин Я.С. Чинари // «...Сборище друзей, оставленных судьбою». А. Введенский, Л. Липавский, Я. Друскин, Д. Хармс, Н. Олейников: «чинари» в текстах, документах и исследованиях: В 2 т. М.: Ладомир, 2000. Т. 1. С. 46.

³² «В Ленинграде в 20-30-е годы идеи сюрреализма, как выразился в своих воспоминаниях В. Петров, “носились в воздухе”, а отзвуки психоанализа были достаточно общим увлечением времени, чтобы не заставить искать в предметах выражение “внутренней модели” подсознательного и путь к созданию собственной “новой мифологии” жизни. Такая личная практика была здесь к тому же неплохой терапией от мифомании и промывания мозгов при советском режиме» (Кондратьев В. Показания поэтов: Повести, рассказы, эссе, заметки. М.: Новое литературное обозрение, 2020. С. 565).

³³ Karlinsky S. The Alien Comet // Поплавский Б. Собрание сочинений: В 3 т. Беркли: Berkeley Slavic Specialties, 1980-1981. Т. 1. С. 9-12; Olcott A. Poplavskij's Life // Там же. С. 13-15; Livak L. The Surrealist Compromise of Boris Poplavsky // The Russian review. 2001. Vol. 60-61. P. 89-108. В последней статье показана обратная эволюция эстетики Поплавского, если угодно, адаптивная десюрреализация основных элементов его поэтики и мировоззрения, помогающая закрепиться в эмигрантской литературной среде. Сам факт «безоговорочного» влияния сюрреалистической поэтики на Поплав-

сопоставительные исследования частных образов и мотивов (например, образ Парижа), а также обзорные статьи, определяющие путь и характер эволюции сюрреалистического в художественном письме Поплавского³⁴.

И вновь поэты последующих поколений обращают внимание на те нюансы, которые заставляют выйти из поля компаративистики и определить структурную особенность и даже цену обращения русских авторов к сюрреализации. В. Кондратьев в рецензии на издание поэзии Б. Поплавского в 1999 году пишет, что если автоматизм, записи снов, фроттаж в сюрреализме были сопряжены с существованием *группы*, то «Поплавскому автоматизм и вхождение в настоящую жизнь через сновидение позволили, наоборот, *обособиться* в своем одиночестве и прийти в то же самое время к очень ясной и внятной формуле собственного искусства»³⁵. И действительно, в русской литературе желание сюрреалистического выступает симптомом неуместности и неписываемости автора в контекст или мучительного поиска этого контекста (поэты и писатели круга М. Кузмина, С. Кржижановский,

ского последовательно подвергается сомнению Д.В. Токаревым: «Хотя его поэтика остается в некоторых своих аспектах созвучной футуристической и сюрреалистической поэтике, Поплавский ориентируется прежде всего на тех, кто подготовил революцию поэтического языка, – на Бодлера, Рембо, Лотреамона, Малларме, а из русских символистов – на Блока и Белого (Токарев Д. «Между Индией и Гегелем»: Творчество Бориса Поплавского в компаративной перспективе. М.: Новое литературное обозрение, 2011. С. 62).

³⁴ Менегальдо Е. Борис Поплавский от футуризма к сюрреализму // Поплавский Б.Ю. Автоматические стихи. М.: Согласие, 1999. С. 5-30; Сыроватко Л.В. «Русский сюрреализм» Бориса Поплавского // Культурный слой. Гуманитарные исследования: о стихах и стихотворцах. Калининград: НЭТ, 2007. Вып. 7. С. 51-85. По мнению Л.В. Сыроватко, Поплавский считал «моральность», даже «морализаторство», «мистическую погруженность в вечные вопросы» отличительными чертами национальной литературы, к которой принадлежал, «и в какой бы мере эти черты порою не раздражали его, избежать их в себе самом и своем творчестве он не мог, да и не хотел – как не могли (и, возможно, не хотели) сюрреалисты (в большинстве своем, кстати, атеисты) полностью отрешиться, при всем стремлении в “бессознательное” и “сверхсознательное”, от такого французского *raison, bon sens*» (Там же. С. 85).

³⁵ Кондратьев В. Показания поэтов. С. 577.

М. Цветаева, А. Платонов, Ю. Одарченко, Л. Аронзон, Л. Шваб, сам В. Кондратьев и др.).

Особенный интерес при исследовании авторов-«ровесников» сюрреализма должны представлять те, кого можно отнести к *семантической поэзии*, в которой логос, по словам О. Мандельштама, входит в форму, наделяя диегезис через разного рода семантические сдвиги сверхреференциальным значением. Г. Морев отмечает, что «Кузмин, Вагинов и Николев (наряду с Ахматовой и Мандельштамом) разрабатывали в своем творчестве некоторые важнейшие элементы “русской семантической поэтики” (установка на “вскрытие и уловление метафизики, таящейся в недрах языка” <...>, общая историософская модель, в центре которой – античность, тяга к сюрреалистическому – в широком понимании – видению мира)»³⁶. Тексты К. Вагинова, А. Николева, Ю. Юркуна, Вс. Петрова и даже их герои, их увлечения не демонстрируют внешних, очевидных признаков сюрреалистического, вынуждая исследователя либо прекратить поиск в этом направлении, либо выявить принципиальные, но неочевидные структуры, которые и определяются кодом.

Показательным примером подобного рода является поэтика О. Мандельштама. Мандельштамоведение в принципе можно рассматривать потенциальным источником новых сведений по складыванию сюрреалистического кода. В центре внимания при этом должны оказаться детская оптика, приводящая к интонации удивления, и сходный аффект, порождающийся специфической смыслово-«ошеломляющей» образностью; метонимическая логика развертывания образов, подчеркивающая их семантическую значимость; стремление мыслить «пропущенными звеньями» и «знакомить слова друг с другом»; атеологический характер поэтического мировоззрения; «лефоакмеизм», который в поздней поэзии Мандельштама с загнанной, но освобождающейся в этом отчаянии и реляционирующей лирической субъектностью все чаще подходит к суроакмеизму. Особым предметом изучения может стать сочетание эллинизма и сюрреалистического мироощущения, которое проявляется и у греческих поэтов-сюрреалистов (А. Эмбрикос, Н. Энгонопулос, М. Сахтурис, отчасти О. Элитис).

³⁶ Морев Г. Андрей Николев. Стихотворения // Незамеченная земля. Литературно-художественный альманах. М.; СПб, 1991. С. 85.

«Гераклитовы метафоры», которые Манделъштам описал в «Разговоре о Данте» и которые встречаются в его собственной поэзии, отразятся во второй половине века у *метареалистов*. Разрабатываемая ими и широко применяемая метабола позволяла вскрывать всеобщую аналогию, метонимизировать отношения между объектами и даже реальностями, что снаружи представляется как «сближение удаленных друг от друга реальностей» (П. Реверди)³⁷. М. Лейрис в статье «Метафора» (1929), по сути, и описывает такую «гераклитову метафору», метаметафору: «Невозможно определить хотя бы для двух предметов, какой обозначен свойственным ему именем, не являясь метафорой другого, и наоборот. Человек – это дерево, способное к передвижению, подобно тому как дерево – это укоренившийся человек. Так и небо – это легкая земля, земля – отяжелевшее небо. И если я вижу бегущую собаку, это то же самое, что *особаченный бег*»³⁸. Характерно, однако, что в конце своего размышления сюрреалист приходит к метонимии (смещение от актора к действию), а не метафоре (феномен метонимизации будет описан нами далее через сюрреалистический код).

Е. Вежлян, описывая особенности поэтической реальности в текстах А. Парщикова, указывает, что вещи в ней «не удерживаются в своих границах и перетекают друг в друга (как в картинах сюрреалистов)»³⁹. Для самого поэта, как известно, образ был средством ничего не сказать, добиться наивысшей степени произвольности языковой материи. При этом метабола может быть

³⁷ М. Перлофф пишет, что поэтика А. Парщикова и А. Драгомощенко напоминает «французскую модернистскую поэзию – не столько даже поэзию дада или полноценного сюрреализма Андре Бретона или Робера Десноса, сколько “грубую поэзию” (poésie brute) Пьера Реверди, Рене Шара и других модернистских поэтов, достигших зрелости после Первой мировой войны» (Perloff M. Russian Postmodernism: An Oxymoron? // Postmodern Culture. Interdisciplinary Electronic Journal. 1993. Vol. 3. Issue 2. P. 7). Пер. М. Липовещкого.

³⁸ Лейрис М. Метафора // Антология французского сюрреализма. 20-е годы / Сост. С.А. Исаев, Е.Д. Гальцова. М.: ГИТИС, 1994. С. 343.

³⁹ Вежлян Е. Новая сложность: О динамике литературы // Новый мир. 2012. № 1. URL: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2012/1/novaya-slozhnost.html (дата обращения: 04.08.2020).

соотнесена с верой сюрреалистов в возможность вполне практической, тактильной – грезовой реализации чудесного. Как пишет М. Эпштейн в статье «Что такое метареализм?»: «Метафора – готовность поверить в чудо, метабола – способность его *осязать*»⁴⁰. В духе времени автор этого «манифеста» метареализма указывает на интегративность нового течения, культурным источником которого может быть признана вся история искусства, а не отдельные ее стили и направления. Предупреждая напрашивающиеся аналогии, Эпштейн специально поясняет, почему нельзя возводить метареализм ни к символизму, ни к сюрреализму. Насчет последнего он пишет: «Метареализм имеет мало общего с сюрреализмом, поскольку обращается не к подсознанию, а к сверхсознанию, не опьяняет, а протрезвляет творческий разум. <...> Сюрреалисты отталкивались от чрезмерно трезвой и сухой действительности, их окружавшей. Метареализм отталкивается скорее от пьяной хмари и марева, обволакивающего наш исторический горизонт, и потому каждым образом зовет к пробуждению, к выходу из гипнотического опьянения одною, “этой” реальностью, к многомерному восприятию мира»⁴¹. Впрочем, как писал В. Беньямин, «диалектика наркотика – странная вещь. Не становится ли экстаз одного мира постыдной трезвостью в другом?»⁴². Резоны такого высказывания Эпштейна понятны, однако «трезвость» используется им в двух различных значениях: *трезвость действительности*, окружаю-

⁴⁰ Эпштейн М. Что такое метареализм? // Литературные манифесты от символизма до наших дней. С. 524. Там же автор характеризует действие метабола в художественной реальности, и в этом описании видятся базовые принципы сюрреалистического кода – топологический и реляционный (см. параграф 1.3.): «Метареализм – это реализм многих реальностей, связанных непрерывностью метаболических смещений. Есть реальность, открытая зрению муравья, и реальность, открытая блужданию электрона, и реальность, свернутая в математическую формулу, и реальность, про которую сказано – “и горний ангелов полет”. Образ-метабола – способ *взаимосвязи* всех этих реальностей, утверждение их *растущего единства*».

⁴¹ Там же. С. 525.

⁴² Беньямин В. Сюрреализм: последняя моментальная фотография европейской интеллигенции // Беньямин В. Маски времени. Эссе о культуре и литературе. СПб: Симпозиум, 2004. С. 268.

щей сюрреалистов, – это обывательская и мелкобуржуазная, индустриальная нормированность, подконтрольность жизни (но именно таковой стала и советская действительность в 1970-х), а *отрезвление*, якобы идущее от метареализма, – это увеличение четкости восприятия, релятивизация субъектного схватывания многомировых отношений, что никак не противоречит устремлениям сюрреалистов, которых нельзя упрекнуть в «опьянении одною, “этой” реальностью». И. Голль в своем манифесте сюрреализма также будет писать о сюрреализме как о знаке оздоровления, идущем вслед за болезненным искусством, потребляющимся людьми, которые искали забвения после войны. Само положение поэта, настроенного на трезвую четкость зрения в нелинейном, множественном мире, можно считать признаком любого неканонического стиля, особенно начиная с барокко, о котором весьма показательно размышляет, как и не менее демонстративно отворачивается от сюрреализма, в одном из интервью Парщиков: «Барокко меня занимало и своей прямой связью с математикой, с математическими образами. <...> Барокко не противоречило моему увлечению новыми технологиями и миром артефактов. Оказали на меня влияние Мандельштам и поздний Пастернак, которых я тогда вульгарно воспринимал как *русский вариант сюрреализма*. Кстати, когда речь заходит о предшественниках, нельзя говорить о творчестве в целом, так как целые миры мы воспринимаем метонимически»⁴³.

Так или иначе, и Мандельштам, и Хлебников, и обэриуты, и поэты кузминской линии, и метареалисты должны учитываться как необходимый контекст разговора о сюрреалистическом коде русской литературы.

Сюрреалистический ракурс исследования задействуется нередко и при обращении к русским версиям *постмодернистского искусства*, концептуализма, минимализма, китча, поп-арта, трансгрессивной литературы и т.д. В.П. Руднев считает, что сюрреализм «постепенно, сливаясь с массовой культурой, пересекаясь с пост- и трансавангардом, *вошел в качестве составной части* в

⁴³ Парщиков А. «Для пишущего по-русски жить в Кельне – все равно что жить где-нибудь в Запорожье» // Русский журнал. 1998. 26 окт. URL: <http://old.russ.ru/journal/persons/98-10-26/david.htm> (дата обращения: 04.08.2020).

постмодернизм»⁴⁴. М.А. Можейко называет конкретные пункты, связывающие эти две парадигмы: «Установка на исследование не только пограничных, но *запредельных состояний сознания* – “за пределами человеческого” (идея трансгрессии в постмодернизме); попытка *очищения мышления от насилия логики* (концепция шизоанализа у Делеза и Гваттари, аналитика безумия Фуко); фокусировка внимания на *процессуальности языка и сознания как суверенной реальности* (критика референциальной концепции знака в постмодернизме); поиск изначальности – *вне символических наслоений традиции* (базисный для постмодернизма отказ от внетекстовых источников смысла); ориентация на *психический автоматизм* (идея плюральности нарративных практик и свободы означивания); программное стремление к чистой *непосредственности эмоционального или ментального импульса* (постмодернистская концепция самодостаточной спонтанной сингулярности) и др.»⁴⁵.

Сюрреализм своей практикой предвосхищает постмодернистский отказ от статуса великого творца. Поэзия, по словам Лотреамона⁴⁶, должна создаваться всеми, что в итоге и приведет к смерти автора. Это исчезновение автора, означающее семиотическую транспозицию, в ходе которой имя автора замещает самого автора как источника речи, соплагается с логикой указующего жеста концептуализма, который совершал еще М. Дюшан. Это очевидно и для Р. Десноса: «Подпись, имя автора – самая важная часть произведения, отображение его значения в жизни, ключ»⁴⁷.

Сама критика западного, аристотелевского мышления, несмотря на различия в методологии, позволяет обратить внимание на

⁴⁴ Руднев В.П. Сюрреализм // Руднев В.П. Словарь культуры XX века. М.: Аграф, 1999. С. 300.

⁴⁵ Можейко М.А. Сюрреализм // Постмодернизм. Энциклопедия / Сост. А.А. Грицанов, М.А. Можейко. Минск: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. С. 812.

⁴⁶ Ср. также: «Творческое наследие Лотреамона можно рассматривать не только как предчувствие сюрреализма, но и новейших композиций литературного постмодернизма» (Шенгелая И.Ш., Ткаченко Р.В. Эстетика сюрреализма: истоки и итоги // Вісник СевНТУ. Сер.: Філософія. 2013. № 141. С. 87).

⁴⁷ Деснос Р. Когда художник открывает глаза... Заметки о живописи и кино. 1923-1944. М.: Grundrisse, 2015. С. 96.

пересечения сюрреалистической теории и философии постструктурализма. Сюрреализм, пожалуй, первое модернистское поколение, которое перестает бояться хаоса⁴⁸, чем открывает возможность конструктивной работы внутри сложных композиций. При этом сюрреализм не разделяет «уныния постмодернизма»⁴⁹, и в этой неосюрреалистской борьбе против пессимизма и корреляционизма совпадает с некоторыми исканиями реалистического поворота в философии уже 2000-2010-х годов.

Что еще важнее, постмодернизм зарождается в той же ситуации, что и сюрреализм: после «романтического» и протестного всплеска. В этом они реверсивно отражают и структурно напоминают соцреалистический контекст собственного существования. Об этом пишет Б. Гройс: «Соцреализм есть, если можно так выразиться, “полуторный стиль”»: протомодернистская техника апроприации продолжает здесь служить модернистскому идеалу исторической исключительности, внутренней чистоты, автономии от всего внешнего и т.д. Подобный же полуторный характер имеют и другие художественные течения 1930-1940-х годов – в первую очередь сюрреализм, чья художественная практика прямо повлияла впоследствии на становление теории постмодернизма»⁵⁰. *Модерновое* начало сюрреализма и *постмодернистский* контекст объединяются в сюрреалистическом коде XX века, «искажения и эксцессы, которые были маргинальными или второстепенными в

⁴⁸ Поскольку хаос «составляет логику *Алогичного*», сюрреалистическое «ясное и прозрачное безрассудство не боится этого хаоса» (Арто А. Манифест, написанный ясным языком // Антология французского сюрреализма. 20-е годы. С. 141).

⁴⁹ Гейро Р. Рецензия на книгу Б. Пере [Я не ем этот хлеб: Стихотворения и статьи. М.: Гилея, 2015] // Издательство «Гилея». 2015. URL: http://hylaеа.ru/gaugaud_peret.html (дата обращения: 12.04.2020). Можно не согласиться с выбором слова «уныние», однако утопический характер сюрреалистической поэзии действительно разительно отличает ее от пусть и игрового, но на самом деле прагматического подхода постмодерна. Этот прагматизм подхватит сюрреалистический код, являя, пользуясь определением Ф. Джеймисона, «сюрреализм без бессознательного».

⁵⁰ Гройс Б. Полуторный стиль: социалистический реализм между модернизмом и постмодернизмом // НЛО. 1995. № 15. С. 45.

модернистский период, стали господствующими при системной перестройке, наблюдаемой ныне в том, что мы называем постмодернизмом»⁵¹. Хотя, разумеется, политически сюрреалистический автор всегда находится в оппозиции к любой современной ему системе и критически относится к общественному статусу-кво, поэтому в отдельных заявлениях критикуются «либеральные дары “постмодернистского” мира, где все рано или поздно случается, хотя в нем нет ничего возможного, даже “прекрасного сегодня”, которое транслируется лишь в записи, посредством молитвенного барабана, кредитной карты, экранов и кресел-каталок»⁵².

Но так или иначе системная интегративность или эклектичность как результат культурного коллекционирования присущи и сюрреализму, и постмодернизму, отчасти, возможно, именно поэтому в советском андеграунде начинают реабилитировать альтернативные линии русской поэзии, в частности, кузминскую и обзирютскую. С одной стороны, авангардистская прописка сюрреализма – это важный импульс для всего XX века, с другой стороны, мягкость и пластичность сюрреализма позволяют находить его следы у авторов второй половины XX века, не связанных с авангардной идеей. Это стало поводом для резкой и принципиальной критики, которая велась и в период классического сюрреализма, и после него, критики, направленной на сущностное сомнение⁵³. Сюрреализм был

⁵¹ Джеймисон Ф. Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма. М.: Издательство Института Гайдара, 2019. С. 205-206.

⁵² Сюрреализм и революционное становление // Сюрреализм. Возвращения и трактаты международного движения с 1920-х годов до наших дней. С. 338.

⁵³ «Характерная черта исторических авангардных движений заключается как раз в том, что они не развили определенного стиля; не существует дадаистского или сюрреалистического стиля. Возможность единого стиля эпохи эти движения, напротив, ликвидировали, возведя доступность художественных средств прошедших эпох в принцип. Лишь универсальная доступность превращает категорию художественного средства в общую» (Бюргер П. Теория авангарда. М.: V-A-C press, 2014. С. 29). Как бы парадоксально или постмодернистски ни звучало, отсутствие стиля и наличие стиливого кода не противоречат друг другу, поскольку сюрреализм по-прежнему воспринимается и интерпретируется новыми поколениями авторов: «Кажется, будто накануне великих потрясений, когда жажда жизни собирается торжествующе сжечь

готов, по словам И. Голля, вобрать в себя все -измы, взяв от каждого стиля лучшее, действуя уже по принципу стилевого кода.

Ж. Шенье-Жандрон пишет, что в знаменитом пассаже из манифеста сюрреализма, где Бретон «называет Джонатана Свифта сюрреалистом “в язвительности”, а Шатобриана – сюрреалистом “в экзотике”» и т.д., показано, как «этим ретроспективным и почти театральным присвоением качества сюрреализм как бы охватывает ту или иную фигуру, вбирая ее в себя»⁵⁴. Возможно, это и не совсем так, например, манифест Д. Мережковского также записывает в символисты и У. Шекспира, и Г. Флобера, и И.С. Тургенева. Однако у Бретона это, видимо, сделано с особым эффектом, поэтому неудивительно появление постмодернистской пародии на этот список сюрреалистов в манифесте куртуазного маньеризма: «Бесспорно, весьма многие наши поэты (если глубже вчитаться в их творения) – начиная с Кантемира и Державина в его лучшие времена – могли бы прослыть куртуазными маньеристами. Слава Богу, их имена не включены в проскрипционный список сюрреализма, что свидетельствует о наличии остатков здравого смысла в голове m-r Бретона. Сей занудный галл, путаясь в (pardon, mesdames) соплях своего инфантильного манифеста, все же не дерзнул посягнуть на завоевания русской литературы. <...> Не вторгаясь в области западноевропейской поэзии, мы возвещаем *urbi et orbi*: Жуковский – маньерист рейнских туманов и пригожих русских молодаяк / Батюшков – маньерист веселых аттических снов / Денис Давыдов – маньерист испепеляющей страсти <...> Некрасов – маньерист страдания <...> Бунин – маньерист в шезлонге / Блок – маньерист цыганщины и трактирных знакомств / Кузмин – маньерист бесплотных воспарений <...> Гумилев – маньерист в ботфортах / Есенин – маньерист в персонификации растений и во многом другом / Северянин – маньерист во всем и т.д.»⁵⁵.

на костре мертвую культуру, сюрреализм решил выхватить из старой культуры все то, что стоит забрать с собой в новые формы жизни. Такая попытка синтеза, не пропускающая ни одной затейливой причуды разума или нравов, сыграла решающую роль в формировании наследия этого века» (Ванейгем Р. Бесцеремонная история сюрреализма. М.: Гилея, 2014. С. 170).

⁵⁴ Шенье-Жандрон Ж. Сюрреализм. С. 24.

⁵⁵ Манифест куртуазного маньеризма (булла-парод) // Литературные манифесты от символизма до наших дней. С. 555-557.

Для русскоязычного гуманитарного и литературоведческого пространства типична линия рассуждения о *чуждости сюрреализма* или даже невозможности, по большому счету, самого сюрреалистического в русской литературе (примечателен и сарказм маньеристов по поводу того, что Бретон так и не «посягнул на завоевания русской литературы» и не включил ни одного русского поэта в свой манифест, чем и вызвано наигранное противопоставление национального изоляционизма выборочному интернационализму сюрреалистов). Главный, а пожалуй что и единственный артикулированный аргумент, дублирующийся в разных изданиях и статьях, – это сюрреалистичность самой советской/российской действительности, от которой не сможет оттолкнуться отечественный сюрреализм, реализуя собственный критический и шокирующий потенциал. Эта позиция не учитывает, во-первых, разнообразия индивидуального авторского опыта, а во-вторых, характера действительности других стран, каждая из которых столь же трагична, абсурдна или фантастична для тех, кто является ее частью. Сюрреалистичность понимается здесь как абсурд реальности и даже больше – ужас, убивающий надежду на чудо, кошмар, достигающий масштабов всей страны («сюрреалистический кошмар исторической действительности»⁵⁶). Наиболее радикальный пример – появление в блокадных дневниках эпитетов «фантастический», «невероятный», «сюрреалистический»⁵⁷. Отличие, на которое важно указать, такой абсурд-сюрреалистичности от собственно сюрреализма – это *внешняя позиция наблюдателя* действительности: когда реальность «сюрреалистична» (в смысле угрожающая, как кошмар), наблюдатель пытается отстраниться от происходящего, диссоциируется. Сюрреалистический субъект, напротив, ищет сюрреального, хочет быть вовлеченным в сюрреальные процессы и сам, в том числе, включается в сеть метаморфоз. Сами поэты, как

⁵⁶ Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература: 1950-1990-е годы: В 2 т. М.: Издательский центр «Академия», 2003. Т. 2. С. 358.

⁵⁷ Барскова П. «Автопортрет перед смертью»: воспроизведение блокадной личности посредством гибридного дневника // Человек и личность в истории России, конец XIX–XX век: Материалы международного colloquium (Санкт-Петербург, 7-10 июня 2010 года). СПб: Нестор-История, 2012. С. 547.

это уже было продемонстрировано, называют вещи своими именами. Например, В. Уфлянд не использует слова «сюрреалистичный» как метафору, когда говорит о той же самой проблеме (советская действительность и художественный стиль/метод): «Чем более я старался стать автором реального искусства, тем более у меня получался на письме *абсурд*. Ибо я жил в *стране абсурда*. <...> История, может, скоро и кончится, как утверждает Фукуяма. Но абсурд не кончится никогда. Пока люди живут, абсурд будет с ними как микробы. Сознать это и *не бояться впасть в абсурд в жизни и в письме* – дело, угодное Богу»⁵⁸. Примечательно и то, что Уфлянд довольно быстро абстрагируется от внутренней, национальной специфики абсурда.

Кошмар может быть альтернативным мотивом сновидного в сюрреализме, в хоррор-сюрреализме особенно, однако применительно к исторической реальности все же используется другой по содержанию термин. Абсурд и террор реальных обстоятельств, принуждающих субъекта к тем или иным действиям или даже мыслям, приводят к угнетению, а не освобождению желания, отдаляя тем самым рождение грезового субъекта. Если сюрреалистская образность используется для описания ужаса и давления, безумия цензуры, это еще не означает сюрреалистичности самого акта такого письма и тем более активизации сюрреалистического кода.

В более мягком варианте, но негативная оценка сюрреалистичного сохраняется и в постсоветское время: «Сюрреалистическая революция не удалась, да и не могла удалиться в обществе, в котором реальность сама по себе в конце 1990-х была уже сюрреальностью»⁵⁹. Что показательно, актуален такой подход оказывается и в 2000-х даже для поэтов, дающих очень точную оценку самой эволюции сюрреалистической эстетики в русской поэзии, например, у А. Уланова: «Сейчас сюрреализм, соответствуя *окружающему безумию*, входит в моду. <...> Но не слишком ли поздно? Это сорок с лишним лет назад на молодого Геннадия Айги сильно по-

⁵⁸ Уфлянд В. «Если Бог пошлет мне читателей...». СПб: Русско-Балтийский информационный центр БЛИЦ, 1999. С. 164-165.

⁵⁹ Вишневецкий И.Г. Литературная судьба Василия Кондратьева // НЛЮ. 2019. № 3 (157). С. 265.

влияти сюрреалисты второго поколения вроде Рене Шара. А сейчас есть немало примеров уже постсюрреалистской свободы, подержанной разумом и памятью культуры: Иван Жданов, Аркадий Драгомощенко, Ольга Седакова... Есть опасение, что увлечение сюрреализмом вызовет взрыв стилизаций (например, где-нибудь в Петербурге) – и не более того. Сейчас, скорее, речь идет о понимании опыта, о диалоге»⁶⁰. Однако стилизаций опасаться не стоит, поскольку они указывают на продолжающееся влияние сюрреалистической эстетики, а значит, должен действовать и сюрреалистический код, фундирующий эту эстетику и обеспечивающий свободу ее интерпретаций. Стало быть, стилизации служат приметой, по которой можно продолжить поиск неочевидных проявлений сюрреалистического, в которых изначальный кодовый материал вольно и инновативно, в отличие от стилизаций, трактуется.

Для обнаружения подобных современных сюрреализаций стоит опираться уже не столько на концептосферу и эстетико-теоретическую систему сюрреализма, сколько на его стилевой код, который благодаря связи с самим стилем позволит сохранить исторический подход; благодаря довольно жесткой структуре – системный подход, а благодаря заложенной свободе интерпретаций – контекстно-кондициональную пластичность филологического анализа.

Таким образом, необходима проработка способа анализа текстов, проявляющих достаточную стилистическую свободу, но при этом относящихся к одному стилевому полю. Теория стилевого кода (в нашем случае сюрреалистического), под которым понимается абстрактная структура, включающая в себя набор принципов и правил реализации, как раз позволяет обнаруживать общие установки самых разных текстов. По этой же причине в работе отмечается не только специфическое для сюрреалистического кода, но и типическое (вполне вероятно, для некоторого числа родственных кодов также).

Изучение феномена сюрреалистического кода и форм его реализации противостоит некоторым тенденциям, наметившимся как в

⁶⁰ Уланов А. Опоздавший урок // Дружба народов. 2004. № 2. URL: <https://magazines.gorky.media/druzhba/2004/2/opozdavshij-urok.html> (дата обращения: 28.05.2020).

литературоведении, так и в литературной критике: использовать стилевое или направленно-стилевое название либо как общую ассоциацию, слишком образно и расширительно (не сюрреализм, а сюрреалистичность), либо слишком строго и узко, выделяя несколько главных опознавательных знаков и формируя общий профиль (сюрреализм как автоматическое искусство подсознательного и сновидческого). Эти эссеистичность и радикальный позитивизм в гуманитаристике преодолевает теория стилового кода, которую можно методично применять при анализе текстов, вскрывая потенциал и влияние сюрреалистического, при этом стиль в таком толковании включает в себя и общие эпистемные, и эстетико-формальные установки.

Исследовательское внимание будет сосредоточено на *поэтических*, а также прозаических текстах авторов 1920-2010-х гг., систематически использующих поэтическую логику письма и/или проблематизирующих границы между прозой и поэзией. Это объясняется тем, что и сами сюрреалисты наследовали новые традиции французской поэзии – верлибру, который вбирал в поле своего притяжения и *vers-prose* (стихо-проза), и *prose* (прозо-стихи или проэмы), а также эссеистическое искусство. Однако не подлежит сомнению и «неоспоримое первородство поэзии в сюрреализме и выраженность в ней большинства присутствующих ему приемов»⁶¹. Само *поэтическое* воспринимается в работе как наиболее открытое для поиска и эксперимента поле литературы, в котором и проявляет себя такой специфический стиливый код, как сюрреалистический. При этом в качестве материала были выбраны те авторские поэтики, в которых контакт с сюрреалистическим кодом заметен и обладает репрезентативной уникальностью. Существенными критериями не признавались ни плотность этого контакта, ни его осознанность/неосознанность, ни наличие/отсутствие консенсуса в науке по поводу присутствия сюрреалистического элемента в той или иной авторской практике.

⁶¹ Яснов М. Европа после дождя. С. 11. Ср.: «Как и символизм, сюрреализм предпочитает поэзию» (Андреев Л.Г. Сюрреализм. С. 152) или «Стихи и проза сюрреалистов – взаимозаменяемы, во всяком случае, очень часто взаимозаменяемы» (Там же. С. 231).

ГЛАВА 1. СОДЕРЖАНИЕ, СТРУКТУРА И ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ СЮРРЕАЛИСТИЧЕСКОГО КОДА

§ 1.1. Понятие кода и сюрреалистическая система: терминологическое введение

За время существования сюрреализма благодаря его интегративной природе появилось немало терминологических вариантов этого стиля. Сам А. Бретон, что логично, отрицал существование всяческих неосюрреализмов: «Все, что представляется таковым <...>, является фальсификацией и должно быть объявлено мошенничеством. И все это по одной причине: сюрреализму, представшему с самого начала как кодификация определенного состояния духа, спорадически проявлявшегося во все времена и во всех странах, не может быть положен конец в большей мере, чем начало»⁶². Но именно там, где Бретон видел угрозу сюрреализму, и происходили те спорадические проявления духа сюрреалистического.

Региональные варианты движения в основном ограничивались формальной национализацией термина (супрареализм в Испании, надреализм в Сербии и Украине, сверхреализм в России и т.д.), что нельзя считать декларацией специальной программы с принципиально новыми коннотациями, обогащающими общую теорию. Национализированные терминологические альтернативы, используемые в научных исследованиях, также оказываются по-прежнему теоретически не проработанными, и такое словоупотребление действительно кажется неоправданным⁶³. Переизобретение сюрреализма в рамках той или иной национальной культуры вопреки интернациональному характеру сюрреализма порождает либо специально сконструированный в филологической лаборатории стиль, либо вольную трактовку сюрреализма без упоминания оного.

⁶² Из интервью Бретона для «Correo literario» (Мадрид, 1950 г.). Цит. по: Стерьеупулу Элени Ап. Введение в сюрреализм. Львов: БаК, 2008. С. 22.

⁶³ См., например: Рева Л.В. О сверхреализме Л. Андреева и Ю. Яновского (на материале рассказов «Красный смех» и «Поворот») // Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур. Пам'яті академіка Леоніда Булаховського. 2010. № 11. С. 393-402.

Более существенной задачей стоит признать определение стилевых, идейных, этнических вариаций, существовавших как в эпоху исторического сюрреализма, так и после нее. М.А. Можейко указывает на то, что в ходе эволюции сюрреалистического оформляются *неосюрреализм*, под которым понимается американская версия сюрреализма; «*магический сюрреализм*» (называются имена Л. Фини, Ф. Лабисса)⁶⁴; «*католический сюрреализм*» (тот же исторический, но после оккультации сюрреализма, заявленной во втором манифесте А. Бретона и в третьем манифесте Р. Десноса⁶⁵); наконец, *фигуративный сюрреализм*, «имеющий тенденцию сближения с искусством поп-арт»⁶⁶. Несмотря на многие оговорки, сама попытка классифицировать эти побеги сюрреализма ценна.

Впрочем, не менее значимы, как представляется, попытки дать общее определение разнообразию сюрреалистических линий развития. Подобная редуцирующая стратегия переключается с установкой и этого исследования. Отчасти продолжая мысль самого Бретона, Ж. Шенье-Жандрон выдвигает следующую гипотезу: «Может быть, стоит, наконец, просто свести сюрреализм к *одной из форм подрыва* и предположить, что она может “самопроизвольно” возникать в разное время в разных местах?»⁶⁷. Вместе с тем, остается открытым вопрос, почему именно сюрреализм исполняет эту роль? Все мировые стили рано или поздно входят в общий состав культуры, и подобная партиципация сюрреализма не объяснит специфику именно сюрреалистических репликаций, возрождений и актуализаций в искусстве

⁶⁴ Поскольку под именем магического развивается сюрреализм в Италии, это определение для эротически нагруженного творчества Фини и Лабисса кажется не слишком удачным.

⁶⁵ Впрочем, известный пассаж Десноса был написан в пику Бретону, что ставит под сомнение реальное существование «католического сюрреализма»: «Верить в сюрреальное – значит вновь прокладывать дорогу к Богу. Сюрреализм, как он сформулирован Бретоном, <...> лучшая система для возрождения католицизма и клерикализма» (Desnos R. Troisième manifeste du surréalisme // Desnos R. Œuvres. P.: Gallimard-Quatro, 1999. P. 487).

⁶⁶ Можейко М.А. Сюрреализм // Постмодернизм. Энциклопедия / Сост. А.А. Грицанов, М.А. Можейко. Минск: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. С. 811-812.

⁶⁷ Шенье-Жандрон Ж. Сюрреализм. М.: Новое литературное обозрение, 2002. С. 320-321.

настоящего и будущего. В этом направлении рассуждал поэт и филолог Д. Алонсо: «Я думаю, что слово сюрреализм приложимо ко многим проявлениям современной литературы. Во избежание возможной путаницы я называю эту общую современную тенденцию “гиперреализмом”, в пределах которой сюрреализм является лишь одной из подгрупп»⁶⁸. Дополнительный термин, построенный от прежнего корня, вряд ли способствует устранению путаницы, тем более, в случае гиперреализма, это название не без влияния живописи и скульптуры США 1950-х стало означать не обобщающую тенденцию, а вполне конкретный стиль (максимально точное, фотографическое изображение объектов нефотографическими средствами), не говоря о том, что сюрреалисты рассматривали «гиперреализм» как вариант (Р. Витрак), но в конечном счете отбросили его.

В качестве очередного зонтичного термина встречается и *сюрреалистический авангард*. В основе этого решения все та же партиципация, хотя концептуальное целое, в которое оказывается записан сюрреализм, уже гораздо более конкретно – авангард. Однако, как ни парадоксально, это приводит к слишком частной интерпретации сюрреализма исключительно как авангардного направления, что даже с учетом условности концептуальной рамки не кажется верным. И дело даже не во встречающихся постоянно антиавангардных самоаттестациях сюрреалистов и неосюрреалистов⁶⁹, а в позднеавангардном или поставангардном характере феномена сюрреализма, означающем необратимые изменения самой логики авангарда. При историографическом описании термин «*поздний авангард*»⁷⁰ применительно к сюрреализму более чем удачен, одна-

⁶⁸ Цит. по: Стерьеулу Элены Ап. Введение в сюрреализм. С. 29.

⁶⁹ Например, в тексте парижской группы образца 2000-х годов: «Нужно ли повторять, что сюрреализм никогда не мыслил себя авангардом...» (Адские врата // Сюрреализм. Возвзания и трактаты международного движения с 1920-х годов до наших дней / Сост. Ги Жирар. М.: Гилея, 2018. С. 370).

⁷⁰ «Будь принят термин “поздний авангард”, вероятно, именно так можно было бы охарактеризовать движение сюрреализма. Своими нигилистическими тенденциями и эстетическим новаторством оно восходит к чаяниям абсолютной свободы <...>; своими же поисками “традиционных” мифологических “корней”, а также опорой на определенные течения в науке (прежде всего на психоанализ) пытается противопоставить себя слишком “орфическому” <...> авангардизму 1920-х...» (Гальцова Е.Д. Введение [раздел 2] // Энциклопедический словарь сюрреализма. М.: ИМЛИ РАН, 2007. С. 5).

ко он почти никак не соотносится с задачей выявления принципов повторений сюрреалистического в процессе литературной эволюции. Компромиссным вариантом, если уж продолжать поиски зонтичного определения, кажется термин *иррациональное искусство* (А. Базилевский). Хотя и у него есть существенные недостатки, особенно учитывая специфику развития сюрреалистического в XX веке. Рациональность, на самом деле, крайне важна в сюрреализме, без нее рухнет собственно идея парадоксальности, удерживаемой двузначности, сновидческая образность и нарративная модальность рискуют обратиться экспрессионистскими, а метод автоматического письма жестко лимитируется.

В этой работе выбрано другое, «интернальное» направление. Возможности по обобщению сюрреалистического и проработке технических способов его экспликации в различных текстах, как кажется, нужно искать внутри сюрреализма, не трансцендируя его в более крупные эпистемные или художественные образования, что к тому же изоморфно апологии имманентности в сюрреалистическом мировоззрении⁷¹. Поэтому в исследовании активно используются различные дериваты от термина «сюрреализм», и по поводу некоторых из них требуется уточняющий комментарий.

Определение «*сюрреалистический*» будет означать нечто, относящееся к самому сюрреализму как направлению и/или стилю. «*Сюрреальное*» используется и понимается согласно Л. Арагону, автору этого термина, как совмещение реального и нереального опыта, а также характеристика самой (художественной) реальности. Логика построения мира, описанная Арагоном, отчетливо указывает на *реляционность сюрреального*: истинная природа реальности является «всего лишь *связью*», «суть вещей никак не сопряжена с реальностью, <...> существуют иные связи, недоступные нашему разуму, и они столь же первичны, как случайность, иллюзия, фантастическое, сновидения. Эти различные аспекты соединены и собраны воедино в том, что является сюрреализмом»⁷². Определяя значение «сюрреальности», можно передать значение

⁷¹ Об имманентности см. в книге «Сюрреализм и живопись» А. Бретона.

⁷² Арагон Л. Волна грез // Поэзия французского сюрреализма: Антология / Сост. М. Яснов. СПб: Амфора, 2004. С. 391.

и другого варианта – «*сюрреалистичности*». Это уже не концептуальная, а субъективная характеристика: общее положение дел, ситуации, чувства называются сюрреалистичными в переносном смысле, в значении чего-то странного, необычного, причудливого. Это результат усвоения самых поверхностных, усредненных аффектов, производимых сюрреалистическим искусством. По большому счету, «сюрреалистичность» не имеет никакого отношения к «сюрреальности». Однако, и это отмечалось во введении, именно этот термин используется исследователями, которые выдвигают тезис о «сюрреалистичности русской жизни», из-за которой самого сюрреализма в России так и не возникло. Даже на уровне терминологии видны логические нарушения закона тождества в подобных рассуждениях.

При разговоре о литературных, художественных и прочих явлениях, продолжающих, развивающих сюрреалистическое искусство в XX веке, предлагающих осознанные вариации и интерпретации сюрреализма, а также при разговоре о том, что функционирует в сюрреалистическом ключе или делается в духе и стиле сюрреализма, используется определение «*сюрреалистский*» (соотносится с функцией суффикса -esque, передающего значение подобия, сходства). Иногда употребляется и термин «*сюр*», под которым понимается минимальная единица сюрреалистского, отдельный мем сюрреалистского или сюрреального. Разговорная форма этого слова, думается, может быть продуктивно задействована, ведь речь идет именно о простейшей, распространенной части сюрреализма, об опознаваемом самым широким кругом реципиентов сюрреалистическом меме. Подобные термины позволяют не прибегать лишней раз к образованиям типа нео- и постсюрреализм, сохраняя в целом «интернальный» фокус исследования. Таким образом, определение «сюрреалистский» указывает на связь (сколь угодно опосредованную) с сюрреализмом, но не обяывает искусственно, в угоду исследовательской логике «продлевать жизнь» самому сюрреализму или, тем более, обнаруживать сюрреализм как таковой в тех национальных культурах, в которых он так и не образовался.

Вместе с тем и «неосюрреализм», и «постсюрреализм» исключительно как рабочие термины были нами задействованы, и они действительно могут быть полезны при диахроническом, контексту-

альном анализе. Трактовка этих понятий обусловлена логикой употребления соответствующих терминообразующих приставок. Под «неосюрреализмом» понимается круг явлений в ракурсе сюрреалистического стиля, предлагающих новую трактовку сюрреалистического в рамках прежней платформы сюрреального. Осмысленно, *концептуально* пересобранные в новое единство *сюрреалистские* элементы и составляют содержание феномена неосюрреализм. В неосюрреалистских актах (атаках) выражает себя «необходимость поддерживать сюрреализм в состоянии непрерывного революционного преобразования»⁷³ с помощью диалектического отрицания.

Постсюрреализмом в художественной среде обычно называют конкретные течения, группы⁷⁴, а в литературоведческих исследованиях до сих пор превалировал, наоборот, слишком общий подход в толковании этого термина как практики сюрреалистов в изменившемся контексте 1940-50-х годов⁷⁵. Кажется, сегодня корректнее определять как постсюрреалистские те акты, которые обнаруживают явную контекстуальную корреляцию с постмодернистской, постиндустриальной ситуацией. Кроме того, к такому можно отнести и более широкий круг явлений, включающих серьезные идейные и аксиологические смещения, затрагивающие ядерные концепты исторического сюрреализма, и содержащих отказ от модернистской субъектоцентричности, от утопичности и проективности языковой и смысловой стратегий. Постсюрреализм допускает даже карикатурность при обращении к «священным» понятиям и образам сюрреализма, что дополнительно указывает на еще одну немаловажную черту – обнажение вторичного использования тех или иных приемов сюрреализма. Неслучайно сюрреалисты уже первых поколений видели опасность трактовки сюрреализма как чисто художественного направления, опасность превращения

⁷³ Лука Г., Трост Д. Диалектика диалектики. Послание международному сюрреалистическому движению // Сюрреализм. Воззвания и трактаты международного движения с 1920-х годов до наших дней. С. 129.

⁷⁴ Duncan M. Post Surrealism // Nora Eccles Harrison Museum of Art. Exhibit Catalogues. 2002. № 7.

⁷⁵ Balakian A. The Post-Surrealism of Aragon and Eluard // Balakian A. Surrealism: The Road to the Absolute. Chicago: University of Chicago Press, 1959. P. 213-231.

«объективных находок и открытий сюрреализма в отлаженный способ художественного производства – и попытки закрепления в культуре статичного представления о становлении сюрреалистической мысли», категорическую нежелательность складывания «сюрреалистического ландшафта»⁷⁶.

Однако приоритет в работе отдается именно адъективным формам, и если из соображений лаконичности какая-либо практика определяется как неосюрреализм или рациональный сюрреализм, какой-либо автор относится к постсюрреализму или революционному сюрреализму, то это никак не связано с попыткой обнаружить дополнительные виды сюрреализма. Такая задача в работе не ставилась. Наоборот, принципиальной для исследования стала не эссенциалистская, а реляционистская позиция. В центре внимания находятся изменения в отношениях, в связях внутри одного сюрреалистического поля, которое может быть выявлено опосредованно через работу видимых систем. Это абстрактное сюрреалистическое поле действует по принципу кода, определяющего множество актов, сообщений, смещений. Причем чем дальше от исторического сюрреализма, тем прочнее связь именно с сюрреалистическим кодом.

Таким образом, понятие кода наиболее полноценно отвечает задачам работы. Оно позволяет, с одной стороны, снять мнимую задачу «записывать в сюрреалисты» авторов, не делающих сознательные референсы к сюрреализму, с другой стороны, выявить действительно присутствующие сюрреалистские элементы в различных поэтиках, осуществление которых продолжает формировать и изменять сам код. К тому же, характеризуя работу семиотического принципа формирования некоего языка, сверхструктуры из частных, конкретных речевых актов, текстов (Ч. Пирс), можно фиксировать этапы вхождения сюрреалистического в культурное ДНК. Синтетический характер сюрреализма вводит методологическую и терминологическую проблемы, которые, возможно, будут всегда сопутствовать разговорам о сюрреализме: «Существует ли сюрреализм сегодня?», «Не является ли сюрреалистический код частью общего постромантического?», «Является ли изобретение автора, по некоторым параметрам ассоциирующегося с сюрреализмом, сюрреалистическим изобретением?» Снятие этих терминологиче-

⁷⁶ Лука Г., Трост Д. Указ. соч. С. 126-127.

ских проблем, снятие диалектического отрицания, будет означать тепловую смерть сюрреализма, его окончательную концептуацию или ассимиляцию с сильным предшественником/последователем, а вместе с тем перевод либо в центр, либо на периферию художественного поля, в то время как организующим моментом является именно промежуточное (всегда выгодное в семиотических пространствах) положение сюрреализма: между авангардом и масскультом/мейнстримом, между интеллектуальной и китчевой/романтизированной литературами, между реализмом и фантастикой, между фигуративным искусством и абстрактным, между искусством и антиискусством, между эссенциализмом и номинализмом. Интегративность, функционирующая не без помощи латентных переменных, требует известной жесткости и системности от теоретического дискурса и институционального устройства, а от художественной практики – итераций образов и приемов. Последнее придает противоречивой конструкции сюрреализма столь важную для ландшафта актуального искусства XX века быстро определяемую, в том числе чисто внешнюю, узнаваемость.

Эта узнаваемость и кажущаяся доступность при промежуточной идентификации наделяют сюрреализм чертами субкультуры или «микрообщества, управляемого магической идеей»⁷⁷, с четкими правилами, внутренней иерархией (или видимостью иерархии), ритуалами, основными символами, эмблемами и понятиями, зафиксированными в виртуальном кодексе или реальном словаре-справочнике. Эта модель проявляла себя и в сюрреалистических действиях, о чем пишет М. Яснов: «Порой этот неоглядный рывок к свободе представляется неким школярством, формой подросткового сознания. <...> И в многочисленных акциях сюрреалистов прослеживаются многие подспудные движения, словно почерпнутые из юношеской субкультуры с ее заносчивостью, непримиримостью и глобальными притязаниями»⁷⁸. Но привлекательной может показаться и сама возможность легко аффилироваться с группой, подогреваемая самим лидером, который, как это часто говорится

⁷⁷ Шенье-Жандрон Ж. Сюрреализм. С. 18.

⁷⁸ Яснов М. Европа после дождя // Поэзия французского сюрреализма: антология. С. 10.

относительно сюрреализма, «насаждает» свою систему, но и делится ею. Впрочем, лидеры современной группы сюрреалистов из Лидса в тексте 2002 года демонстрируют обратную сторону проблемы: «Часто те, кого притягивает сюрреализм (неважно, хорошо или плохо они представляют себе, о чем именно идет речь), своим безграничным воодушевлением и открытостью очень похожи на музыкальных фанатов и футбольных болельщиков»⁷⁹.

Такая специфика презентации сюрреализма может быть причиной, по которой крупные авторы нечасто открыто ассоциируют себя с этим движением и с этой системой, пользуясь, однако, методами, техниками и иногда самой логикой сюрреализма. Открепление от той или иной группы может происходить по объективным причинам авторской индивидуальной стратегии, авторского взросления, но относительно сюрреализма подчеркиваются еще и недостаточность, ограниченность и инфантилизм, который, конечно, входит в эстетику сюрреализма, но не характеризует саму идею. Мало о каком художественном стиле критики и сами поэты могут сказать так, как, например, написал поэт и критик А. Уланов: «Сюрреализм действительно был школой развития воображения – которую нужно пройти, но в которой столь же нелепо задерживаться, как сидеть десять лет в пятом классе»⁸⁰. Тем более стоит обратить внимание на другой фрагмент из текста Уланова, касающийся отношений с сюрреализмом русской поэзии: «Сюрреализм все-таки изменил поэзию (и во многом вообще сознание) Запада. Ассоциативная свобода и сдвинутый синтаксис стали не проявлением безумия, а нормальным фундаментом, на котором только и можно что-то построить. Русский стих в сюрреалистском классе не был. Советский и эмигрантский поэты с любопытным единогласием встали в позу хранителей великого наследия и не пожела-ли иметь дело с сумасшедшими и хулиганами (а кто попробовал,

⁷⁹ Кокс К., Хоу Б., Меткаф С., Овертон П. Золото дураков // Сюрреализм. Возвращения и трактаты международного движения с 1920-х годов до наших дней. С. 364.

⁸⁰ Уланов А. Опоздавший урок // Дружба народов. 2004. № 2. URL: <https://magazines.gorky.media/druzhba/2004/2/opozdavshij-urok.html> (дата обращения: 19.11.2019).

вроде Бориса Поплавского, сам попал в число сумасшедших). Не в этом ли одна из причин того, что большая часть русской поэзии так и не может выбраться из мира повседневной логики – без неожиданности и тайны? А в последнее время еще и прилагает большие усилия к тому, чтобы в таком мире закрепиться»⁸¹. Так мы вновь возвращаемся к необходимости изучения процессов интеграции, воздействия сюрреалистских и околосюрреалистских высказываний и жестов на особую сверхструктуру, которую и можно определить как *сюрреалистический код*.

В основе нашего понимания кода будут разработки этого понятия в семиотике и теории коммуникации (Ф. де Соссюр, Р.О. Якобсон, Ю.М. Лотман, У. Эко), а также лингвокультурологии (С.М. Толстая, М.Л. Ковшова, В.Н. Телия, М.В. Пименова, В.А. Маслова). Как регулятивное структурное образование, определяющее принципы и правила функционирования и сочетания знаков и обеспечивающее «сверхтекстовую организацию значений»⁸², код выступает, по сути, знаковой надсистемой, или, если использовать французский вариант приставки, сюрсистемой. И *сюрреалистический код*, и *сюрсистема* как термины удерживают двойственность самого явления: оно имеет дело с сюрреалистской десемантизацией, хаотизацией рационального, но заключается в кристаллизации интуитивного теоретико-художественного материала сюрреалистов. Функционально код подразумевает также возможность обратного отображения (реализации кода) вновь по «интуитивным», переменным правилам. Более того, если код принять как первичную сверхструктуру, то элемент сверх-, присущий сюрсистеме, будет относиться уже к коду: сюрсистема наложена на код. Таким образом, имплицитный характер кода, обилие латентных переменных в нем самом компенсируются более регламентирующим действием сюрсистемы, которую стоит вычленить в качестве отдельной структуры, осуществляющей осознанные реализации кода.

⁸¹ Уланов А. Опоздавший урок // Дружба народов. 2004. № 2. URL: <https://magazines.gorky.media/druzhba/2004/2/opozdavshij-urok.html> (дата обращения: 19.11.2019).

⁸² Барт Р. Текстовый анализ одной новеллы Эдгара По // Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. М.: Прогресс, 1989. С. 455.

Значение системности не противоречит внешней иррациональности сюрреалистического метода, поскольку сюрреалисты сами «были вовсе не чужды понятию “системы”, вспоминая Рембо с его “систематическим расстройством всех чувств” и дадаиста Тцара, который провозглашал, что “отсутствие системы – тоже система, но только более привлекательная”»⁸³. О сюрсистеме еще будет сказано подробнее, в частности, во втором параграфе этой главы.

Смежное с сюрреалистическим кодом понятие – сюрреалистический мемокомплекс – стоит только обозначить, в работе оно не будет использовано. Меметика в принципе предлагает обратную коду оптику – геноцентричную, мемоцентричную; анализ через код в этом смысле является скорее объектным подходом. Кроме того, семиотика до сих пор предлагает более сильный инструмент, представляя мем частным случаем знака. Впрочем, в отдельных кейсах, не рассматриваемых в работе (например, первые сюрреалистические тексты США 1940-50-х или коммерческий неосюрреализм рубежа XX-XXI вв. и в мире, и в России), меметический метод может быть привлечен, поскольку указанные примеры вполне считаются как репликации сюрреалистических мемов. В остальном для передачи близкого мему значения используется словоформа «сюр», под которой понимается простейшая единица сюрреалистской информации.

Для кода гораздо ближе оказывается понятие архитекста (Ж. Женетт) в его широком, не жанрологическом понимании, особенно если приглушить звучание транстекстуального дискурса и игровой интонации той критической парадигмы, из которой пришел этот термин. Вполне возможно определить *сюрреалистический код как определенный вид архитекста – стилевой архитекст*. Женетт в качестве дополнительного предлагает терминологический вариант «архитекстура»⁸⁴, который оказывается еще более близким и конгениальным. Мыслеобраз архитектуры действительно позволяет передать саму идею сюрреалистиче-

⁸³ Гальцова Е.Д. Иррациональное // Энциклопедический словарь сюрреализма. С. 210.

⁸⁴ Женетт Ж. Введение в архитекст // Женетт Ж. Фигуры: В 2 т. М.: Издательство им. Сабашниковых, 1998. Т. 2. С. 339.

ского кода и как виртуальной системы художественных возможностей (С. Зенкин), и как сетки соотношений разных элементов. Добавочной ассоциацией становится работа самих сюрреалистов с текстурой, доверие текстурам различных объектов, оформившееся в методе автоматического творчества. Также код, понимаемый как архитектура, яснее транслирует идею поверхности (важную для топологии сюрреализма), способной непрерывно трансформироваться и проявлять в себе же всевозможные фигуры (сюрреалистические объекты).

Как и метафора архитектуры, описывающая и парадигму, и практику, сюрреалистический код способен быть изоморфным самим техникам сюрреализма. Например, образность и грамматика сюрреализма в отдельных случаях использовались буквально как код или шифр. Такая стратегия позволяла обходить жесткую цензуру (поэзия Э. Сэзэра в период вишистского государства⁸⁵), предьявляя прямое (иногда политическое, как в случае того же Сэзэра) высказывание в апофатическом или сигнифицирующем (signifyin') виде; удерживать сложность эстетического чувства и описания в ситуации эпического упрощения (А. Платонов в контексте 1930-х гг.); посредством криптописма парадоксально уходить от «зашифрованности в прямую речь»⁸⁶ в условиях тотального андеграунда (проза П. Улитина, которая становится связующим звеном между сюрреалистически-монтажной прозой и конкретной поэзией 1950-х гг.). Сюрреалистские элементы в этих случаях вводят принципиальную двусмысленность, а сюрреалистическая двусмысленность, в отличие от иронической, гротесковой, тем более сатирической, чаще скрывает, окультурирует, нежели наводит на подозрения.

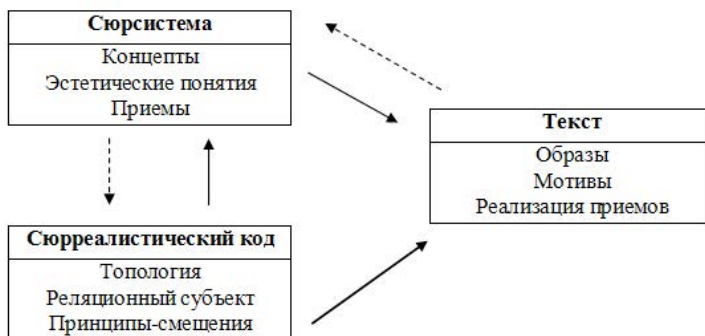
Однако применительно к сюрреалистам код в первую очередь должен пониматься не как шифр, но как программный код, некий исходный текст, система алгоритмов, определяющая то, что будет высвечиваться на интерфейсе. Сюрреалисты относились и к сознанию, и к внутренней речи как к коду – набору команд, реализующихся доверившимся субъектом, который, как процессор (и

⁸⁵ Андреев Л.Г. Сюрреализм. М.: Гелеос, 2004. С. 58.

⁸⁶ Зиник З. Приветствую ваш неуспех // Улитин П. Разговор о рыбе. М.: ОГИ, 2002. С. 15.

поэтому уже отчасти объект), эти команды интерпретирует (уже не герменевтически, а операционально). Интерпретации новых поколений уже осуществляются через код, даже если авторская ориентация направлена на претекст. В этом смысле код берет на себя функции «третьего текста», интерпретанты (М. Риффатер), через которую действуют эволюционные процессы, отраженные в концепте перечитывания (например, у А. Драгомощенко). Иногда «третьим текстом» между собственно авторским текстом и кодом выступает сюрсистема. Собственно сам сюрреализм, повторимся, может выступать посредником между реализмом и модерном, высоким и массовым искусством. Главное же, что как и «интертекстуальность не функционирует <...>, если интерпретация текста через интертекст не является функцией интерпретанты»⁸⁷, так и сюрреалистический свертхтекст не эволюционирует, если реализация сюрреалистического не является функцией кода.

Взаимодействие сюрреалистического кода, сюрсистемы и литературного текста действительно можно описать в качестве функции и представить с помощью реляционной модели:



⁸⁷ Riffatterre M. Sémiotique intertextuelle: l'interpretant // Revue d'Esthétique. 1972. № 1-2. P. 135. Пер. Н.А. Фатеевой.

Код актуализирован всегда (сплошные стрелки), но не всегда актуализация осуществляется напрямую. Тексты сюрреалистов, неосюрреалистов, а также тексты, взаимно однозначно коррелирующие с сюрреалистическим, реализуются посредством сюрсистемы (комплекса сюрреалистических концептов). Напрямую код продуцирует тексты, неоднозначно коррелирующие с сюрреализмом. Одновременное или попеременное воздействие происходит при функционировании текстов, которые можно ассоциировать с феноменом постсюрреализма. Разумеется, в реализации текста могут участвовать одновременно несколько стиливых кодов (романтический, реалистический, символистский и др.), но вопрос о связях с ними сюрреалистического кода в работе не обсуждается.

Характер взаимодействий, изображенных на схеме, показывает одностороннее преобразование кода в текст. Отсутствие непосредственного обратного отображения объясняется, в первую очередь, тем, что код пополняется и уточняется, как язык от новых речевых актов (пунктирные стрелки), за счет своей стиливой системы (в данном случае сюрсистемы), чтобы дифференцироваться от остальных стиливых кодов. Во вторую очередь, это объясняется сюръективностью функции. *Сюръективное отображение* (наложение), в отличие от инъективного, может склеивать две точки преобразов в один образ. Так достигается сюрреалистическая многозначность образа (например, двойной образ) или значения (например, метонимическое смещение). Другие стиливые коды предлагают иной тип функции, и это позволяет различать их с собственно сюрреалистическим. Например, в области значений при инъекции могут быть элементы (образы, концепты), не сопоставленные с конкретной точкой области определения (код), что указывает на действие символа (антиэмфазы) и выявляет символистский код. Такое инъективное отображение может быть присуще, напротив, концептуализму с его частыми обращениями к пустым значениям. На этом уровне анализа еще лучше заметна промежуточность сюрреализма, только теперь между неоромантическим символизмом и концептуализмом. Нахождение сюрреализма между ними исторически очевидно, но достижение этого же результата через предложенную методологию доказывает, с этой точки зрения, ее действенность. Более того, кодовый анализ уточняет некоторые нюансы и вносит коррективы в предыдущее понимание. Так, сюрреализм, как всегда

считалось и интуитивно кажется, что это действительно так, следует антиэмфатическим принципам символистского искусства, однако кодовый анализ показывает, что внутренняя логика смыслообразования этих стилей различна: в сюрреалистическом коде доминирует сюрреактивная функция.

Наиболее наглядно это демонстрируется на диегетическом уровне (образ, мотив, мизансцены). В качестве инварианта можно представить типичную, топологически функционирующую сюрреалистическую ситуацию, условно называемую здесь *сюрреалистической комнатой*: субъект выходит из одной комнаты, идет по коридору и заходит в другую, но там оказывается первая комната; или субъект хочет прийти куда-то или убежать от кого-то, но все время оказывается на прежнем месте. Этот принцип задействуется не только при сновидческих нарративах, но даже при организации арт-пространства: например, на выставке 1942 года «First papers of Surrealism»⁸⁸ в Нью-Йорке М. Дюшан обматывает залы веревкой, как паутиной, делая видимыми, но недоступными сами картины, навязывая свою топологию посетителям. Так или иначе, комната является функцией как минимум двух переменных. В сюрреалистическом кинематографе разных поколений регулярно встречаются бесконечные вариации этого мотива. В «Андалузском псе» Л. Бунюэля на этом принципе построены многие переходы между сценами: героиня может убежать от молодого человека, но обнаружить его же в следующей комнате (с незначительными изменениями в одежде, положении тела); сцены «Однажды» и «Восемь лет спустя» не выявляют существенных различий в обстановке и облике героев. В неосюрреалистическом сериале «Твин Пикс» Д. Линча хрестоматийные проходы агента Купера в Черном Вигваме демонстрируют в чистом виде саму схему: в двух концах коридора, занавешенного материей, есть два портала, два входа, но ведут они в одну, красную комнату. Минимальные смещения внутри комнаты касаются уже самих субъектов, оказавшихся в этой *сюрреалистической топологии*: в комнате герой может обнаружить самого себя

⁸⁸ «Первые документы» – это документы, поданные заявителем на получение гражданства в США; отсылка на эмигрантское положение многих сюрреалистов в 1940-е гг.

мертвым, в его руках могут быть одновременно разные предметы и, как при суперпозиции, до последнего не ясно, какой из предметов сработает. Так, в руках молодого человека из «Андалузского пса» книги превращаются в пистолеты, и из них он стреляет в другого молодого человека, но, по сути, в самого себя (этих персонажей играет один и тот же актер). Зеркальные иллюзии и репликационные ловушки, распространенные во многих сюрреалистических текстах или транс-фильмах (классический пример – «Полуденные сети» М. Дерен с ключевой метафорой сетей), являются всего лишь эпифеноменами, куда важнее сам топологический способ организации пространства, который свойственен поэтическому в целом с его разного рода рифмами, параллелизмом, орнаментализмом и синтетичностью. Неслучайно поэзия – это одно из узловых понятий сюрреалистической концепции.

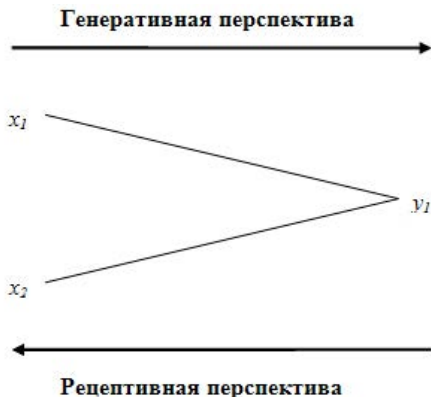
Таким образом, разные переменные двояко определяют значение одного элемента, что согласуется с принципом, выраженным И. Голлем: «Самые прекрасные образы – те, что самым прямым и быстрым путем соединяют элементы действительности, далеко отстоящие друг от друга»⁸⁹. Притом сюръективное отображение требует того, чтобы каждый элемент был определен, а это вводит *иррациональную конкретность* в описания сюрреалистических ситуаций. Высокая определенность именно на уровне нарратива – конститутивная особенность стиля. В качестве примера можно привести и «сюрреалистическую комнату», но еще более очевидным и иногда комплементарным является использование структуры сна. Блуждания по непрерывно сменяющимся коридорам, улицам, комнатам, топологические деформации самих субъектов (муравьи, выползающие из ладони в «Андалузском псе», или лягушка-мотылек, вылезаящая изо рта девушки в «Твин Пиксе»⁹⁰) – все описывается очень точно и физиоло-

⁸⁹ Голль И. Манифест сюрреализма // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века / Сост. Л.Г. Андреев. М.: Прогресс, 1986. С. 322.

⁹⁰ Ср.: «Они истощили мои *руки насекомого*, мои маленькие *руки-лягушки* французской женщины» (Витрак Р. Тайны любви // Антология французского сюрреализма. 20-е годы / Сост. С.А. Исаев, Е.Д. Гальцова. М.: ГИТИС, 1994. С. 126).

гически подробно. Но сюрреалистический элемент присутствует уже прежде, чем демонстрируемая странная конкретика будет считана реципиентом, он наличествует с того момента, как разные прообразы были сюръективированы на конечный конкретный образ.

Более того, в рецептивной перспективе гораздо проще увидеть не сюръекцию, а удвоение образа:



Соответственно, когда автор становится реципиентом (кода), реальность удваивается, варьируется, но в генеративной перспективе происходит конденсация, сгущение и в итоге реализация сюрреалистического.

Большинство сюрреалистических понятий является сюръективной функцией и имеет как минимум два разных аргумента: греза – это сон и действительность или поэзия и повседневность; объективный случай – это знак и событие, закономерность и свобода; черный юмор – это возвышенное и низменное, надрыз и шутка (по словам Бретона); автоматизм – это мысль и язык; андрогин – мужское и женское и т.д. То же наблюдается и в комплексных метафорах, например, «конвульсивной красоты», где конвульсия и есть вид такого «самопроизвольного сокращения расстояния между полюсами, разделенными различием»⁹¹.

⁹¹ Евстропов М.Н. Опыты приближения к «иному»: Батай, Левинас, Бланшо. Томск: Издательство Томского университета, 2012. С. 140.

Сюръективное отображение проявляется в принципах-смещениях сюрреалистического кода; под смещением и понимается движение внутри единого образа (y_1) от одного прообраза (x_1) к другому (x_2), от одного смещения или концепта к другому, а также непрерывная их деформация. Сюръективный принцип «многое к одному» формирует тягу сюрреализма к новой мифологии⁹², обеспечивает функционирование метонимизации (и на ее основе возникновение гибридов, сюрреалистических объектов и коллажа), обуславливает синтетичность сюрреализма как стиля и интеграционную организацию его как движения. В конце концов, сюръективна и высшая, «возвышенная точка», о которой пишет Бретон: «Все заставляет нас верить, что существует 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. И напрасно было бы искать для сюрреалистической деятельности иной побудительный мотив, помимо надежды *определить* наконец *такую точку*»⁹³. Сюрреалистический код как раз выступает *областью определения*, а функцией от него – все новые и новые поисковые операции, которыми и являются тексты, жесты, действия, сама жизнь человека.

§ 1.2. Элементы сюрсистемы и сюрсистемный анализ

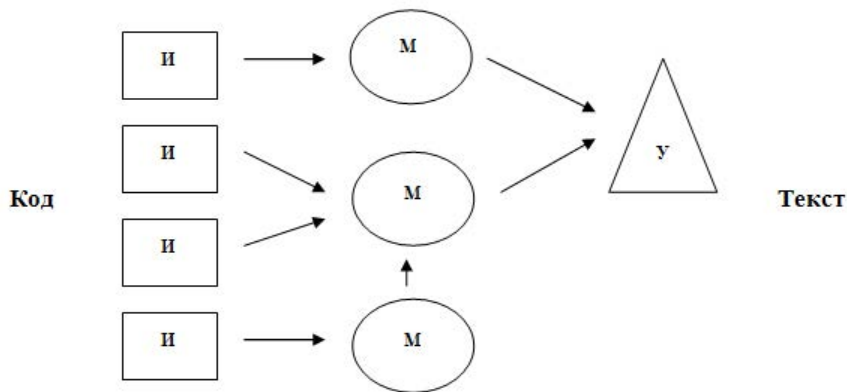
Сюрреалистическая концептосфера достаточно хорошо описана как отечественными (Л.Г. Андреев, Е.Д. Гальцова, С.Б. Дубин, А.Б. Базилевский и др.), так и зарубежными исследователями (Ж. Шень-Жандрон, Р. Пассерон, А. Биро, Ж.-П. Клебер, А. и О. Вирмо и др.). Причем вышедший в 2007 году «Энциклопедический словарь сюрреализма» (под ред. Т.В. Балашовой и Е.Д. Гальцовой) демонстрирует подход, при котором удается избежать простой дес-

⁹² Здесь можно упомянуть о метафоре средневековой архитектуры, которая разворачивает сюръекцию вертикально, замыкая в верхней точке стрельчатой конструкции подпирающие друг друга дуги. Боковой распор антиномий разбегается по нервюрам, удерживая в новом единстве всю контрадикторную и контрфорсную систему.

⁹³ Бретон А. Второй манифест сюрреализма // Антология французского сюрреализма. 20-е годы. С. 290.

криптивной инвентаризации сюрреалистических понятий и проанализировать функционирование системы в целом. Известно, что сами сюрреалисты сделали многое для систематизации своей теории, этот процесс начался с составленного А. Бретоном и П. Элюаром в 1938 году «Краткого словаря сюрреализма».

Элементами сюрсистемы являются собственно сюрреалистические, ассоциирующиеся с сюрреализмом и популяризированные сюрреалистами понятия. Исчерпывающе описать элементы сюрсистемы невозможно, поскольку она изменяется и пополняется новыми понятиями, способными в результате дальнейших реализаций становиться концептами. Конфигурации межпонятийных связей также крайне трудны для кодификации, поскольку они зависят от художественной логики, применяемой автором, и от контекста всего произведения. Однако благодаря выявлению сюръективного характера преобразования мы попытались определить понятийный набор, выделив ограниченное число типов понятий, формирующих цепочки сюрреализаций.



На схеме упрощенно показан общий принцип работы сюрсистемы, включающей три основных типа понятий: *инципиты* (И), *маршрутизаторы* (М) и *узлы* (У). Стрелками обозначены отношения или функции, которые определяются смысловой, эстетической, функциональной, дифференциальной и прочей информацией, передаваемой

четвертым типом понятий – *медиаторами*. Сюрреалистический код взаимодействует с сюрсистемой через понятия-инципиты. Понятия-узлы находятся, как правило, на границе с текстом.

К первому типу – *инципиты* – относятся те категории, которые запускают механизм сращивания противоречий, то есть «инициируют» сюрреализацию, поэтому инципитами могут выступать только те понятия, которые уже содержат внутренний парадокс (или некий недостаток, имплицитную пустотность, провоцирующую действие), синтезированный кодом. Инципитами можно назвать такие категории, как Желание, Греза, Воображение, Свобода, Утопия, Бессознательное и др. В начальных пунктах концептуальных инципитов инспирируется и определяется общее движение, так же на уровне письма начальная автоматическая фраза может стать зачином (*incipit*) дальнейшего нарратива (так, скажем, о природе автоматизма размышлял Л. Арагон). По верному наблюдению Ж. Шенье-Жандрон, «признание зачина произвольным условием вымысла призвано показать, что свобода художественного вымысла обеспечивается формальным принуждением писательского мастерства»⁹⁴. Термин «инципит» несет важные коннотации, связываясь с практикой письма, с самой текстуальной формой и идеей идентификации образа/текста (в источниковедении), вместе с тем отличаясь и от литературоведческого «мотива», и от психологического «стимула».

Маршрутизатором может быть как конкретный концепт, так и просто пункт, в котором начальная информация преобразуется, перерабатывается, перенаправляется или даже тормозится; в последнем случае инципит, пославший тот или иной сигнал, потенциализуясь, начинает выполнять только дистинктивную функцию. Маршрутизаторами чаще всего выступают сюрреалистические принципы, получившие реализацию в виде конкретных приемов: Автоматизм (автоматическое письмо), Аналогия/Метафора, Черный юмор, Объективная случайность (алеаторика, сюрреалистические игры, референциальная непрозрачность), Миф (мифопоэтика) и др. Маршрутизаторы всегда задействуются, но они не всегда передают сигнал дальше, тем самым конкретизируют будущую концептуальную и стилевую форму. Например, если маршрутизатор Автоматизм

⁹⁴ Шенье-Жандрон Ж. Сюрреализм. С. 72.

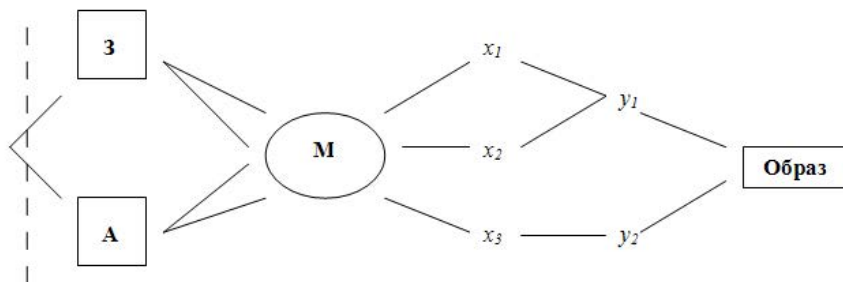
только принимает сигнал, но не распределяет его, то сюрреалистическая реализация будет носить более рациональный характер, чем в хрестоматийных сюрреалистических текстах, что нередко происходит в послесюрреалистических практиках.

В *узлах*, устойчивых концептах, собирается вся информация, которая затем перекодируется в тексте с помощью образов, мотивов, риторических и языковых знаков и приемов. Эти опорные узлы описанной топологической сети обладают меньшей мобильностью, чем инципиты и маршрутизаторы, однако именно благодаря этому они способны формировать определенный тематический и проблемный профиль конкретной сюрреалистической реализации. К концептам-узлам относятся Любовь, Сон (сновидение), Объект (вещь), Революция, Поэзия, Образ, Город и др. Любая их комбинация уже достаточно информативна и позволяет представить общий вид и фактуру потенциального произведения.

Наконец, во взаимодействиях принимают активное и беспредрывное участие *медиаторы*, под которыми понимаются общие категории, определяющие характер сюрреализации. В основном это категории широкого эстетического поля: Чудесное, Прекрасное, Жуткое, Иррациональное, Магическое, Эротическое, Повседневное и др. В качестве медиаторов могут также выступать производные от сюрреалистических концептов (Сновидческое, Безумное, Воображаемое и т.д.) и общие относительные понятия (Внутреннее и Внешнее, Скрытое и Явное, Истинное и Ложное, Потенциальное и Актуальное и т.д.). Передавая соответствующую информацию, медиаторы связывают основные концепты сюрсистемы в каждый раз новую констелляцию, обнаруживая возможные соположения в пространстве «нейросети» эстетического или текстуального. Более или менее устойчивые концептуальные сочетания при многократном воспроизводстве или вследствие авторской теоретической разработки могут постепенно оформляться в виде комплексных смыслообразов, например: Конвульсивная красота, Безумная любовь, Ошеломляющий образ, Сюрреалистическая женщина и др. Такие смыслообразы функционируют как плавающие реляционные структуры, в которых допускаются минимальные изменения. Тем самым идентификация образа или концепта не противоречит свободе их интерпретации или даже деконструкции.

Для того чтобы продемонстрировать необходимые и возможные пути сюрсистемной интерпретации, возьмем известный сюрреалистический образ «земля вся синяя как апельсин» П. Элюара (тем более что происхождение этого образа, по свидетельству А. Мешонника⁹⁵, связано с контекстом русской поэзии, а именно со строчками В. Маяковского из «Пятого интернационала»). Поскольку этот образ принадлежит классической сюрреалистической эпохе (одноименное стихотворение вошло в состав книги 1929 года), в его формировании по определению не могли принимать участие некоторые маршрутизаторы, так как они были разработаны позже – в 1930-х (как Объективная случайность и Черный юмор) или в 1940-х гг. (например, Миф). К слову, именно концепты-маршрутизаторы, связанные тесным образом с письмом, с практикой, составляют вариативную часть сюрсистемы, за счет которой она и пополняется, видоизменяется. Инципиты и узлы, в свою очередь, как входные и выходные переменные, обеспечивают ее целостность, а вместе с тем и гомеостаз.

Сюрсистемная интерпретация будет производиться в рецептивной перспективе, то есть «от текста к сюрсистеме», «от образа к инципитам» (на схеме – справа налево). Однако первым шагом как при рецептивном анализе, так и при анализе генеративных процессов должен быть поиск противоречия, двусмысленности, парадоксальности, только в первом случае будет выявлено удвоение, а во втором – конденсация.



⁹⁵ Meschonnic H. Les états de la poétique. P.: Presses Universitaires de France, 1985. P. 240-259.

На схеме показано несколько этапов реализации сюрсистемы. В рецептивной перспективе это путь от художественного образа «земля вся синяя как апельсин» (справа на схеме) к Образу как эстетическому понятию-узлу сюрсистемы (крайняя левая точка за пунктирной линией, обозначающей границу между сюрсистемой и текстом). Именно с Образа-узла и будет в дальнейшем (следующая схема) начинаться процесс интерпретации-декодирования в рамках сюрсистемы, в которую, естественно, не входят конкретные художественные образы.

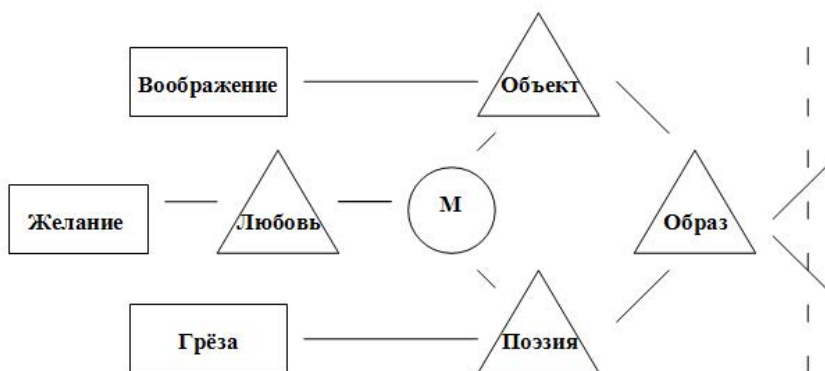
Первое удвоение противоречия $f(y)$ связано с использованием синего цвета в качестве явного, но «ложного» сравнения земли с апельсином, а также с использованием истинного, но скрытого сравнения по форме. Таким образом, первыми в рецептивной перспективе задействуются эстетические медиаторы Визуальное и Формальное, ведущие к общим концептам Цвет (y_1) и Форма (y_2). Проясняя функционирование этих концептов, опишем $f(x)$ через действие медиаторов Явное, Видимое (отношение $(x_1 - y_1)$, где x_1 – это Синий цвет); Скрытое, Невидимое (отношение $(x_2 - y_1)$, где x_2 – это Оранжевый цвет); Скрытое, Видимое (отношение $(x_3 - y_2)$, где x_3 – это Круглая форма). Кроме противоречия медиаторов Скрытое и Видимое, можно отметить двусмысленность сокрытия оранжевого цвета, проявленную на языковом уровне, поскольку французское *orange* объединяет значения ‘апельсин’ и ‘оранжевый’.

Такие значения множества x определяет маршрутизатор (M), кодирующий типичный минимальный жест сюрреализации – метонимическое смещение. В данном случае речь идет о сопоставительном смещении от формы (круглая) к цвету (синий и оранжевый). Маршрутизатор принимает информацию от изначальных образов Земля (З) и Апельсин (А) через медиаторы Синее и Круглое, а также Оранжевое и Круглое соответственно. Затем маршрутизатор распределяет эту информацию, снабжая дополнительными медиаторами: Явное – для Синего цвета на линии $x_1(M)$; Скрытое – для Оранжевого цвета на линии $x_2(M)$; Скрытое – для Круглой формы на линии $x_3(M)$.

В генеративной перспективе этот процесс начинается с образов-объектов Земля и Апельсин, сходных по форме и различных по цвету, которые метонимизируются по визуально-формальным

характеристикам, что создает почву для будущего сюрреалистического эффекта, возникающего из-за своеобразной сюрреалистической синкопы – нового смещения на уровне эстетических медиаторов: истинное основание для сравнения скрывается, в то время как на второстепенной информации делается акцент, превращающий эту информацию в формально выраженное основание для сравнения объектов (формула для этого сюрреалистического объекта – «тождественен, потому что различен»).

Первообразы Земля и Апельсин являются реализацией концептуального узла Образ, на котором замыкается процесс кодирования в сюрсистеме:



Рассматривая эту реляционную сетку в рецептивной перспективе, в первую очередь нужно отметить связь между узлами Образ, Объект и Поэзия. Узел Объект посылает медиатор Конкретное и относительный медиатор Большое/Маленькое, задавая общие параметры будущих первообразов. Узел Поэзия формирует медиатор Сравнительное, что будет на письме эксплицитно выражено сравнительным оборотом с союзом «как». В принципе Поэзия как концепт сюрреалистической эстетики, конечно, понимается не как конкретная деятельность, ремесло с набором приемов, но скорее как модус мировосприятия и мироощущения, поэтому и эстетику сюрреалистов «можно понять не через традиционное понимание

красоты, а через понятие *поэтического “отношения”*»⁹⁶. Для этого сюрсистемную интерпретацию образа необходимо осуществлять с учетом общего диегетического пространства текста, того контекста, той сети отношений, к которой этот образ принадлежит.

Поэтическое отношение к миру (с последующим преобразованием его) и к женщине – главная тема стихотворения «Земля вся синяя как апельсин...». Поэтому можно утверждать, что узел Поэзия в данном случае определяется инципитом Грёза с помощью медиаторов Иррациональное и Чудесное, а также через маршрутизатор связывается с узлом Любовь, на который, в свою очередь, медиаторы Прекрасное и Эротическое передают информацию от инципита Желание. Маршрутизатор снабжает сигнал от узла Любовь к узлу Поэзия медиатором Скрытое, поэтому в самом образе «земля вся синяя как апельсин» нет любовных, эротических коннотаций, но именно он формирует поэтическое отношение, и текст быстро разворачивается в сторону выражения сюрреалистического желания: «Земля вся синяя как апельсин / Отныне заблужденье невозможно слова не лгут / Они не позволяют больше петь / Лишь понимать друг друга в поцелуях / Безумцы и объятия любви»⁹⁷. По этим же причинам информация с маршрутизатора поступает и на узел Объект, определяемый инципитом Воображение, который вырабатывает медиатор Случайное для дальнейшего свободного сопоставления конкретных объектов Земля и Апельсин; это прямая реализация бретоновской мысли: «Воображаемое – это то, что стремится стать реальным»⁹⁸.

Такова условная и несколько упрощенная схема сюрсистемной конфигурации одного образа. Разумеется, мотив, мизансцена, персонаж или новый концепт неосюрреалистических реализаций потребуют гораздо более детальной и обширной сети с множеством связей и элементов, которые, однако, должны будут приводить в

⁹⁶ Хопкинс Д. Дадаизм и сюрреализм. Очень краткое введение. М.: АСТ, 2009. С. 103.

⁹⁷ Элюар П. Стихи. М.: Наука, 1971. С. 59. Название книги «Любовь поэзия», в которой изначально появилось стихотворение, дополнительно аргументирует тесную связь этих концептов.

⁹⁸ Бретон А. Однажды там будет... // Антология французского сюрреализма. 20-е годы. С. 352.

рецептивной перспективе к ограниченному числу инципитов. И в рамках исследования сюрреалистического кода дополнительных комментариев особенно требуют именно инципиты, находящиеся на границе с кодом.

Наиболее стабильными и значимыми можно назвать инципиты Воображение, Грёза, Желание, каждый из которых по-своему программирует проекцию или чаще сюръекцию внутреннего мира на внешний с последующей сюрреализацией⁹⁹. Маршрутизаторы Объективная случайность или реже Автоматизм, а также узлы Объект, Образ, отчасти Сон, наоборот, служат процессам объективации и интродукции. Эти реципрокные отношения задаются еще раньше сюрреалистическим кодом, и только затем, на практике, противоречивость, парадоксальность и сюръективность «высшей точки» могут осуществляться самыми разными и в том числе контрарными способами: «Бретон говорит о необходимости стремления к точке, в которой исчезнут противоположности, имея в виду некую возможность разрешения, “снятия” конфликта, Батай, напротив, утверждает насущность разжигания конфликта, обострения оппозиций»¹⁰⁰. Подобные инверсивные реализации сюрреалистического кода, как следует из логики диалектического принципа парадокса, неслучайны; с помощью инверсии нередко возникают магнитные поля авторских поэтик или конкретных текстов, а как формальный выразитель инверсия соотносится с тем, что выше было определено как сюрреалистическая синкопа. Принцип метонимизации, прописанный кодом, обуславливает и бретоновский, и батаевский пути. Так, Бретон предлагает радикальную метонимию, не только обнаруживая смежность оппозиций, но и аннигилируя их в едином излучении, Батай же настаивает на перманентной метонимии, при которой смежность постоянно вызывает все новые образования медиатора Жестокое оппозиционными узлами. Здесь надо заметить, что жестокость, как и

⁹⁹ Как писал Р. Деснос про де Сада, «все его герои одержимы желанием согласовать свою внешнюю жизнь и жизнь внутреннюю, все они не что иное, как идеи, сосредоточенные на любви и сцеплении фактов» (Деснос Р. Д.-А.-Ф. де Сад // Антология французского сюрреализма. 20-е годы. С. 77).

¹⁰⁰ Фокин С.Л. Философ-вне-себя. Жорж Батай. СПб: Издательство Олега Абышко, 2002. С. 125.

разрыв или паратаксис (тоже своего рода перманентная метонимизация) под влиянием сюрреалистического кода все же чаще уступают место топологической стратегии, и это своего рода пространственно-временная метонимия на высшем уровне: противоречие не постоянно (время), но непрерывно (пространство). Жестокое, если и возникает, то на поверхности, как и Безумное; эти медиаторы ослабевают, если текст активизирует код, а не сюрсистему, или топологически видоизменяются в новых примерах черного юмора, в комедийном хорроре. Безумное ассимилируется с Иррациональным, но еще используется как эстетическое средство.

Инципит *Воображение*, вырабатывая медиаторы Воображаемое, Возможное, Потенциальное, Виртуальное и др., является центром патафизической зоны «воображаемых решений» (А. Жарри), и в этом напрямую пересекается с идеей кода как такового. Кодом синтезируется аффект недостаточности, пустотности, который и запускает инципит Воображение, Утопия и остальные инципиты также; медиатор Возможное особенно активно передают инципиты Грёза, Желание, Свобода.

Чем ближе потенциал Воображения к формальным реализациям, тем заметнее различия в его трактовках: «Одни напрямую связывают его с пространством и предметами, видя в нем по большей части поставщика образов – фантазмов-галлюцинаций. Для других воображение относится прежде всего к области языка, отсылая не к реальности, но к бессознательному»¹⁰¹. Однако как концепт и тем более приближенный к сюрреалистическому коду инципит, Воображение предстает скорее как «жизненный орган связи с миром, *нацеленный на чудесное, преобразующий жизнь в поэзию* и каждый шаг стремящийся *превратить в перманентную революцию*», который «явно не имеет ничего общего с тем воображением, о котором толкует психология сознания (хоть в гуссерлевском, хоть в сартровском варианте), с “банальной” и “прозаической” способностью иметь в виду заурядные предметы, находящиеся в данный момент за пределами непосредственного восприятия»¹⁰².

¹⁰¹ Шенье-Жандрон Ж. Сюрреализм. С. 215.

¹⁰² Старобинский Ж. Поэзия и знание: История литературы и культуры: В 2 т. М.: Языки славянской культуры, 2002. Т. 1. С. 80.

Воображение вместе с тем вырабатывает медиатор. Внутреннее, задействовав внутреннего субъекта и его внутренние модели, которые формируются всегда благодаря Другим и Другому – так в сюрсистеме отображается кодовая идея реляционного субъекта. По выражению Г. Башляра, «воображение драматизирует мир вглубь»¹⁰³. В созерцании, в пассивном восприятии имагинативная сюръекция субъектообъекта обеспечивает и другие неразличия: действия и фантазии, эзотерического и экзотерического. Последнее неразличение транслирует топологическую идею кода, в этом конкретном случае объясняющую одновременное нахождение образа внутри субъекта и субъекта внутри образа внутри Воображения.

Сам образ (и как общий концепт, и как узел в сюрсистеме) с позиции кода проявляется складкой на поверхности гипносической¹⁰⁴ материи, ее возбуждающей и закладывающей основу для будущих связей субъектообъектов (собственно и сама складка – это результат различных смещений, сдвигов самой материи). Появление такого узла на горизонте событий высвобождает «тот особый свет, свет образа», который «вспыхивает в результате своего рода случайного сближения двух элементов <...> эта искра, следовательно, зависит от разности потенциалов двух проводников»¹⁰⁵. Образ – это сюръективная функция от восприятия и воображения, которое при этом раскладе есть «грезящая в нас материя»¹⁰⁶.

Воображение предвосхищает Образы, апробируя структуру маршрутизатора Объективная случайность. Именно он использует как свой основополагающий принцип эту специфику инципита Воображение, обеспечив действие механизма *сюрреалистической антиципации* – предвосхищения события через знак или образ. Но то, что при сукцессивном разворачивании нарратива или высказывания воспринимается как разрыв между событием и антиципирующим знаком, в инципите Воображение содержится как си-

¹⁰³ Башляр Г. Вода и грёзы: Опыт о воображении материи. М.: Издательство гуманитарной литературы, 1998. С. 208.

¹⁰⁴ Термин образован от имени Гипнос, его подробное объяснение см. в параграфе 1.4.

¹⁰⁵ Бретон А. Манифест сюрреализма // Называть вещи своими именами... С. 65.

¹⁰⁶ Башляр Г. Грёзы о воздухе: опыт о воображении движения. М.: Издательство гуманитарной литературы, 1999. С. 202.

мультианное проявление образных точек на единой поверхности, а в кодовом пространстве и вовсе как гомеоморфная идентичность целого. Поэтому в сюрреалистических группах второй половины XX века доминирует представление о значимости самого воображения, противопоставленного реальному, и вторичности самих форм, в которых оно может реализовывать сюрреальное: «Сюрреализм является *открытой системой*, обладающей характерными качествами и свойственными ему методами исследования, которые позволяют определить движущую роль воображения в том, что мотивирует современного человека как психосоциальное существо [курсив авторов. – О.Г.]»¹⁰⁷.

Воображение можно рассматривать как своеобразную дефолт-систему сюрреализма, которая активизируется тогда, когда ослабевает контроль, а внешнее пространство выносится за скобки. Собственно для этого и нужна реляционная субъектность (пассивное состояние регистрирующего аппарата и его сеть отношений), которая автоматически по обнаруженным связям собирает объекты, улавливает образы. Кроме того, по принципу удовольствия в расслабленном и позитивном состоянии субъекта провоцируются сюрреалистические озарения (Чудесное).

Воображение подключает медиатор *Чудесное* в том числе для неразличения прерывистого и непрерывного. Чудесное, являясь эстетической категорией и в сюрреалистической теории одним из центральных концептов, гипотетически может рассматриваться и как маршрутизатор. Общая кодовая идея соотносит Чудесное с гипносическим принципом, только с этой точки зрения состояние сна предстает не только тотальной сокрытостью и недостаточностью, но и тотальным чудесным. В сюрсистеме оно обязательно связывается с ключевыми медиаторами, вырабатываемыми инципитами: Повседневное, Скрытое, Наивное, а также с общими концептами, например, детства или «конвульсивной красоты».

Принципиальные для кода минимальные смещения реализуются как сюръекция Возможного и Чудесного. На верхнем эстетическом уровне в логике сакрального и мифологического Чудесное

¹⁰⁷ Возможное против реального // Сюрреализм. Воззвания и трактаты международного движения с 1920-х годов до наших дней. С. 238.

создает «разрывы в порядке реальности»¹⁰⁸, тем самым производя новые топологические фигуры, в чем опять же обнаруживает функциональную близость с Воображением. Основными аффектами в событийном узле чудесного являются озарение, удивление, восторг, смех, страх, тревога, объединенные в антиципации.

Грёза занимает одно из центральных положений в концептосфере сюрреализма, поскольку является тем компонентом, который собственно и превращает реальность (которой стремится стать Воображение) в сюрреальность. В каком-то смысле Грёза включает в себя и функции маршрутизатора, поскольку именно от этого концепта легко можно перейти и к Образу (поп-сюрреализм), и к Мифу (магический сюрреализм), и ко Сну (онирический сюрреализм), и к Свободе (подрыв реального в революционном сюрреализме). Определяя основные параметры художественной реальности, Грёза подчеркивает диегетический характер сюрреализма, пытающегося снять противоречие между референтивной и поэтической функциями языка. Бретоновское требование визуальности, представимости образов не может толковаться односторонне в пользу референциальности, «миметичности» (пусть и смещенной) высказывания. Сюрреалистическая ставка делается на самую художественную онтологию, сам диегезис как сюръективную функцию от вещи (референта) и знака. Нередко сюрреализация производится с помощью маршрутизатора Рамка, который фреймирует реальное или символическое, чтобы в этом выделенном пространстве осуществлялись дальнейшие смещения, отображения, саботаж, подрыв и проч.

Излюбленный топос художественной реальности сюрреалистов, город, довольно быстро собирается в концепт, а затем и в сюрсистемный узел, принимающий сигналы от Грёзы, Желания, Воображения, маршрутизаторов Объективная случайность, Аналогия и других, представляя собой в итоге «микрокосм сюрреальности»¹⁰⁹. Город с его постоянными трансформациями, с мно-

¹⁰⁸ Adamowicz E. *Surrealist Collage in Text and Image: Dissecting the Exquisite Corpse*. Cambridge, U.K.: Cambridge University Press, 1998. P. 11-12.

¹⁰⁹ Гальцова Е.Д. Город // Энциклопедический словарь сюрреализма. С. 127.

жеством объектов, не сразу обнажающих свои отношения друг с другом, удобен как своеобразный объективный коррелят топологической материи. Альтернативные топосы с той же функцией пробуются и в эпоху сюрреалистической классики, но еще активнее, и в русской поэзии в том числе, это происходит во второй половине XX века. Чаще всего в этой роли выступают природные пространства (лес, парк), они также сначала скрывают большинство своих внутренних связей и отношений, чем и создают, как пример, эффект Чудесного, Таинственного. Разумеется, нередки и гибриды городского и лесного, в целом культурного и природного: самый яркий пример из исторического сюрреализма – тот ракурс показа города, который выбрал Арагон в «Парижском крестьянине». В начале XXI века добавляются и расширяют свое влияние фантастические и виртуальные топосы и микротопосы, а также частные пространства, в которых обнаруживается огромный реляционный и лабиринтный потенциал (дом, комната).

Третий инципит, *Желание*, чаще всего формирует устойчивую линию инципит-узел – Желание-Любовь. Принцип недостатка наиболее отчетливо проявляется именно в инципите Желание, он наполнен отсутствием, недостатком (объекта). В свою очередь, Любовь в коде формирует топологический принцип: сюрреалистический мотив тавтологического «любить любовь» указывает на самодостаточность любви безотносительно антропологических надстроек; какое лицо или образ, какой субъект проявится на поверхности любви и в какой конфигурации, становится вторичным вопросом, главное, чтобы эта проявка произошла. Тогда объективная случайность, сюрреалистические встречи, находки – все получает цель или оправдание в скрытой детерминации. Желание-Любовь и медиатор Эротическое сюръектируются и на топологию текста, где «слова ласкают друг друга»¹¹⁰ (занимаются любовью), а персонаж – «крайняя степень искушения»¹¹¹.

¹¹⁰ Бретон А. Слова без морщин // Иностранная литература. 1996. № 8. URL: <https://magazines.gorky.media/inostran/1996/8/krasota-dolzna-byt-podobna-sudoroge-inache-ej-ne-vyzhit-k-100-letiyu-so-dnya-rozhdeniya-andre-bretona.html> (дата обращения: 16.05.2020).

¹¹¹ Бретон А. Манифест сюрреализма. С. 49.

Бретон в манифесте сюрреализма закрепляет в единой цепочке чудесное и прекрасное, но безобразное, уродливое или красивое получают известную степень свободы, и как раз эротическое обеспечивает эту свободу. Несмотря на то, что ужасные и некрасивые тела, например, в пьесах А. Арто описаны в общем контексте эротизма, в целом сюрреализм вскрывает за внешней некрасотой уродливость внутреннюю. Стремление к безобразному описывается либо как эскапистское поражение («Она была невероятно похожа на жемчужину. Чисто физически. Блеск жемчуга. Я хотел отвлечься от этого восходящего сияния, я пробовал думать о других женщинах. Я снова стал выходить, смотреть по сторонам. Как же, держи карман шире. Французская провинция. Некрасивые француженки. С их глупыми телами, глупыми волосами»¹¹²), либо как действие гипнотического захвата («Девушки прикасались ко мне своими набухшими вульвами. Я в своих полотняных трусах чувствовал, как достигаю мифологических размеров. Там была старуха с четками, украшенными многочисленными церковными медалями. Вдруг она взяла в рот мой член, и я тут же проснулся в величайшем смятении»¹¹³).

В русской литературе чаще описывается напряжение между внутренней сексуальностью, эротизмом и внешним «уродством», нарушающим границы ненавистной нормы, чем апофатически реабилитирующимся. В широком, влияющем на сюрреалистический код, контексте это можно наблюдать, например, в литературе андеграунда: «Там каждую пятницу, ровно в одиннадцать, на вокзальном перроне меня встречает эта девушка с глазами белого цвета, – белого, переходящего в белесый, – эта любимейшая из потаскух,

¹¹² Арагон Л. Защита бесконечности. Ирен // Антология французского сюрреализма. 20-е годы. С. 250.

¹¹³ Там же. С. 251. Виктория (мать Ирен) говорит, что мужчинам «удобнее с девушками, которым на все наплевать, которые исполняют все их грязные желания, и к тому же некрасивыми, худыми, бледными, старыми» (Там же. С. 285). Противоречивые для сюрреализма образ проститутки и топос публичного дома означают эротическую свободу, иррациональность, выраженную в конкретике механизма (манекен, куклы, предметы), который осуществляет «эротические мечтания», чем избывает неполноту желания и вызывает «ужасную тоску».

эта белобрысая дьяволица¹¹⁴. А сегодня пятница, и меньше, чем через два часа, будет ровно одиннадцать, и будет она, и будет вокзальный перрон, и этот белесый взгляд, в котором нет ни совести, ни стыда»¹¹⁵. Но нарочито выраженное удовольствие от некрасоты выказывает хрестоматийный персонаж Федора Карамазова у Ф.М. Достоевского, который говорил: «Во всякой женщине можно найти чрезвычайно, черт возьми, интересное, чего ни у которой другой не найдешь, – только надобно уметь находить, вот где штука! Это талант! Для меня мовешек не существовало: уж одно то, что она женщина, уж это одно половина всего...»¹¹⁶. Мовешка, то есть некрасивая женщина, дурнушка, превращается в объект желания. Конечно, Карамазов – одиозная фигура, да и объектом не эротического прежде всего желания становились мовешки, но властного: Карамазов вполне рационально добивался расположения дурнушки, чтобы быть господином над «поломочкой». Тем не менее эта тенденция («уж одно то, что она женщина») на протяжении как минимум века очевидно прослеживается и в художественной литературе, и в документальных свидетельствах. В аккуралистках «сюрреалист» чувствует рациональность, а мовешка, нарушая правила, не следуя нормам, излучает иррациональность, являет свободу, в том числе и для фантазии субъекта¹¹⁷, и для чувственного опыта: «Маня В. особой красотой не отличалась, но ее типично русские черты, ее удивительно свежий цвет лица, ее ласковые карие глаза и сверкавшие белизной зубы составляли с темными волосами весьма привлекательное целое. Не такие ли именно “милые мовешки” одерживали в помещичьих гаремах победы над писаными красавицами и завоевывали прочные места в сердцах своих обладателей?»¹¹⁸. Знак, характеризующий только внешний облик, перенацеливается на подрыв совсем иного рода.

¹¹⁴ Одно из прозвищ Венеры.

¹¹⁵ Ерофеев В.В. Москва – Петушки. М.: Вагриус, 2000. С. 38.

¹¹⁶ Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: В 30 т. М.: Наука. Ленинградское отделение, 1972-1990. Т. 14. С. 126.

¹¹⁷ «Я всегда завидовал эротоманам, этим поистине свободным людям. Им не надо писать» (Арагон Л. Защита бесконечности. Ирен. С. 260).

¹¹⁸ Бенуа А.Н. Жизнь художника. Воспоминания: В 2 т. Нью-Йорк: Издательство имени Чехова, 1955. Т. 2. С. 254.

Всеобъемлемость такой любви у Достоевского критикуется, сюрреалисты также не принимают сексуальную революцию 1960-х годов, обесмыслившую эпатаж их возвышенной любви, однако после исторического сюрреализма можно встретить и новый бунт, стремление заново преодолеть теперь расширенные границы эротического, спускаясь в еще большую патологию. Хотя по-прежнему более частотен компромиссный вариант Бретона – «неуместная красота» (как в романе «Надя»): «Надо ли говорить – все, что едва ли разрешено на улице, но рекомендовано в театре, обретает в моих глазах особую ценность, потому что переходит грань запрещенного в одном случае и рекомендованного в другом»¹¹⁹. Вместо бинарного конфликта красивого и некрасивого, морального и аморального здесь уже действует противоречивое, двунаправленное взаимодействие уместного и неуместного, театрального и повседневного, запрещенного и рекомендованного; в такой топологической сети гораздо больше возможностей для развития сюрреалистического. Впрочем, образ мовешки из русской литературы уместен и в этом случае, он отлично сочетается с театральным, бурлескным образом Бретона.

Любовь как устойчивый узел, как реализатор топологического принципа ценится всеми сюрреалистами: «От женщины-ребенка до черного юмора, от объективного случая до тяги к мифу <...>. Эти силы сходятся в одной розе ветров – безусловной, потрясающей и безумной любви, которая одна позволяет человеку жить, не слушаясь компаса, и плыть по совершенно новым психологическим координатам»¹²⁰. Шенье-Жандрон отмечает основные линии, сходящиеся в узле *Любовь*, определяя варианты работы с ним в период исторического сюрреализма: «Именно в этом стремлении обрести “тотальный объект”, который один и гарантирует нашему времени *непрерывную преемственность*, и заключена суть поисков Бретона и Пере, охотно заимствующих терминологию своего эротизма у эзотерической традиции. Эта эротика признает за *другим* право *образовывать мое собственное Я*. В свою очередь, пер-

¹¹⁹ Бретон А. Надя // Антология французского сюрреализма. 20-е годы. С. 209.

¹²⁰ Начнем с расставания // Сюрреализм. Воззвания и трактаты международного движения с 1920-х годов до наших дней. С. 151.

версия, обращенная на системы знаков, составляет высший смысл поисков Арагона, Дюшана, отчасти Десноса»¹²¹.

Так совершается переход от тотального Чудесного к тотальному Объекту. Узел *Объект* (предмет, вещь) в каком-то смысле выступает эстетическим аналогом (отображением) *Образа* как складки на поверхности, когда субъект и объект не разделены, одно обеспечивает другое. Но путь формирования Объекта противоположен Образу: когда обыденная функция предмета выключается, он освобождается, начинает размываться, но еще до конца не разрушается как объект. Можно сказать, что образ проявляется на поверхности из самой материи, а объект, освобождаясь от реального в себе, сближается с горизонтом событий, с поверхностью и в этой точке становится сюрреалистическим, прежде чем окончательно слиться с гипносической материей, на которой затем может проявиться новый образ. На практике обнаружение объекта происходит с помощью маршрутизатора Случайное и отображается либо как диегетический образ, либо как найденный языковой объект.

Понятие *Бессознательное* для сюрсистемы остается актуальным как инципит, но для кода это уже не совсем так. Изначально оно понималось как утопическая зона свободы, любви и желания, то есть как изначальный инципит, но для реализаций через код уместнее говорить о зоне дефокализации субъекта(ов). Это и вынуждает вместо ставшего, как и сюрреализм, историческим концептом бессознательного разрабатывать концепцию реляционной субъектности, которая снимает саму проблему бессознательного, по крайней мере, десакрализует ее, как и сновидения, уступающие место принципу сна: теперь сон объясняет свободу человека и мира, а не сновидения, воспринимающиеся когда-то знаками бессознательного. Вслед за этим Желание тоже открепляется от субъектности, оно интерпретируется как конфигурация отношений: возникшую пустотность стремятся заполнить элементы, они начинают длиться в сторону свободного пространства, и эти диффузные перестроения считываются наблюдателем или проявленным субъектом как желание.

¹²¹ Шенье-Жандрон Ж. Сюрреализм. С. 247.

Среди понятий-маршрутизаторов выделяется *Объективная случайность* или Объективный случай, изначально соотносимый с фрейдовским понятием «неосознанного желания», но ввиду кодового пересмотра категорий субъектности и желания понятие «неосознанного желания» перестает быть значимым при разговоре об объективной случайности. То, как описывает Шенье-Жандрон этот маршрутизатор, заставляет видеть в нем, как в миниатюре, весь механизм реализации кода: «То единство знака и события, которое мы называем объективным случаем, можно разложить на *внешне бессмысленный знак*, стоящий в хронологическом порядке первым, и следующее за ним *событие, кажущееся “случайным”*, но на самом деле поддерживающее с этим знаком из прошлого некую *особую связь*. Событие наделяет такой знак смыслом, отвечая тем или иным характеристикам *предшествующих* словесных или живописных образов, причем как в области означаемого, так и означающего»¹²². Антиципирующее означающее в сюрреализме, возможно, программируется готическим геном (сродни максиме «назвать по имени и тем разоблачить злого духа»), ведь если этот принцип усилить до состояния «всюду знаки», можно получить медиатор Магическое, а вместе с ним доступ к сюрреальности, в которой плотность скрытых или проявленных «особых связей», событий максимальна («идея *сопричастности, магического приобщения*, которая лежит в основе всего предприятия сюрреализма, является средоточием всей его вселенной»¹²³). Поэтому Случай – главный перекресток сюрреальности (продолжая архитектурную метафору, можно сказать средокрестие). В русской литературе эта тяга к объективному случаю проявляется уже в 1920-х годах, ее, в частности, описал А. Платонов в романе «Чевенгур»: «Сколько он ни читал и ни думал, всегда у него внутри оставалось какое-то порожнее место – та *пустота*, сквозь которую тревожным ветром проходит *неописанный и нерассказанный мир* <...> он не давал чужого имени открывающейся перед ним безымянной жизни. Однако он не хотел, чтобы мир оставался ненареченным, – он только ожидал

¹²² Шенье-Жандрон Ж. Сюрреализм. С. 149.

¹²³ Там же. С. 58.

услышать его собственное имя из его же уст, вместо нарочно выдуманных прозваний»¹²⁴.

Таким образом, код – это предвосхищение сюрреализации по законам объективной случайности, только «внешне бессмысленным знаком» является не код в целом, а его базовые принципы топологии и реляционности. Событие как сюръективная функция от знака «метафорическим или метонимическим эхом отражает явленный нам ранее знак»¹²⁵. При топологическом принципе случай и закономерность всегда смешиваются, поскольку для того чтобы встреча случилась, чтобы находка нашла поэта, ему достаточно просто «открыть рот», как при стрижином воздушном тралении¹²⁶. Сетка «сюрреалистической комнаты» предназначена для субъекта, но и сам субъект ловит в трал пространство вокруг себя. Так, самостоятельно, находят субъекта объективные реди-мейды и в постинтернет-ситуации начала XXI века. Сам Бретон предполагал этот вариант, хотя формулировал его еще в терминах бессознательного, а не топологического: «Все давно записано *на едином листе*, и напрасно наши писатели норовят выдать за сверхъестественный дар обыкновенный процесс фотографической проявки и закрепления»¹²⁷.

Шенье-Жандрон справедливо отмечает связь маршрутизаторов Объективная случайность и Юмор. Уточним, что их разнонаправленность вторит отношению Образа и Объекта на уровне узлов: «В мире объективного случая подвижны явления, тогда как в юморе

¹²⁴ Платонов А.П. Собрание сочинений: В 8 т. / Сост. Н.В. Корниенко. М.: Время, 2009-2011. Т. 3: Чевенгур. Котлован. С. 60.

¹²⁵ Шенье-Жандрон Ж. Указ. соч. С. 159.

¹²⁶ Именно таким «эргативным», пассивно-активным, близким сюрреалистическому восторгом движимы поэтические субъекты Б. Пастернака. Один из примеров: «И нет у вечерних стрижей ничего, / Что б там, наверху, задержало / Витийственный возглас их: о торжество. / Смотрите, земля убежала!» (Пастернак Б.Л. Полное собрание сочинений: В 11 т. М.: Слово/Slovo, 2003-2005. Т. 1. С. 93). См. подробнее об идее «действительности» через «страдательность»: Бройтман С.Н. Ранний Пастернак и постсимволизм (к вопросу о критериях дефиниции «постсимволизм») // Постсимволизм как явление культуры. М., 2003. № 4. С. 33-34.

¹²⁷ Бретон А. Автоматическое послание. Цит. по: Шенье-Жандрон Ж. Указ. соч. С. 97.

движение идет за счет слов. Если юмор разъедает наше представление о мире, то случай словно бы нападает на саму реальность...»¹²⁸. Экстернальность случая уравнивается интернальностью юмора, это можно продемонстрировать еще одной цитатой из платоновского наследия: «Некуда жить, вот и думаешь в голову»¹²⁹. И по-прежнему в обоих маршрутизаторах действует общий, кодовый принцип реляционности: «Юмор, как прием, позволяющий преодолеть реальность в ее самых тягостных проявлениях, существует в данном случае исключительно за счет Другого»¹³⁰.

В целом, стоит согласиться с формулировкой парижской группы сюрреалистов 1980-х годов, что сюрреалистическая процедура сохранения и преодоления «традиционного противопоставления между грезой и реальностью, разумом и безумием, поэзией и повседневной жизнью» – это «герметическая птица, которую не так-то легко опутать паутиной, сплетенной из категорий рационалистических/аналитических, догегелевских и додиалектических представлений»¹³¹. Поэтому, описывая сюрсистему, нужно сказать и про *ревизионизм*, диалектическое отрицание даже понятий-узлов, что составляет суть функционирования системы: «Сюрреализм – это способ бытия, который сам подвергает себя сомнению и который в каждый момент своего существования пересматривает собственные положения»¹³². Если реализация происходит через сюрсистему, то возможно и обратное отражение, таким образом происходит пополнение и системы, и кода. Взаимно однозначное соответствие, гомеоморфизм составляет основу кода, в то время как действие, регуляция происходит в виде сюръективной функции.

Безусловно, этот ревизионизм – прагматическое приложение парадоксальности, противоречивости. Во многом после сюрреализма искусство не может не восприниматься как «неустранимое

¹²⁸ Шенье-Жандрон Ж. Указ. соч. С. 159.

¹²⁹ Платонов А.П. Указ. соч. С. 434.

¹³⁰ Бретон А. Альфред Жарри // Жарри А. «Убю король» и другие произведения. М.: Б.С.Г. – Пресс, 2002. С. 470.

¹³¹ Герметическая птица. Ответ сюрреалистов Юргену Хабермасу // Сюрреализм. Воззвания и трактаты международного движения с 1920-х годов до наших дней. С. 284.

¹³² Заявление // Там же. С. 203.

противоречие, решаемое *каждый раз заново*¹³³. При всей логоцентричности гностических по своей природе устремлений невозможно скрыть имманентный релятивизм сюрреалистического мироощущения: «Высказывание или поведение, отвергающие разделение как между безумием и разумом, так и между истиной и заблуждением, по определению содержат в себе сознание собственной относительности»¹³⁴. Именно так и сюрреализуется возможность воздушного, эротического, восторженного траления «открыв рот»¹³⁵, когда «не чувствуешь под собой ног»: «В эротизме ничего не дается без неистовства, содрогания, когда не чувствуешь под собой ног <...> все дело в трепетном искании того, от чего гибнут все самоочевидности»¹³⁶. Во второй половине XX века этот механизм находит только новые подтверждения: «Единственное возможное сегодня революционное изменение вещей – это не диалектическое снятие (*Aufhebung*), а их потенциализация, возведение во вторую, в энную степень <...>. В ходу сегодня уже не диалектика, а экстаз»¹³⁷. В конечном счете, релятивизм и готовность ценностного пересмотра, перманентной революции в эссенциалистском мире всегда оставляли за рамками сюрреализма трагедию, тяжелое уныние.

В начале XXI века ревизионизм дополнительно монтируется с ингуманистическим проектом и объектно-ориентированным письмом, в котором как нарративная стратегия вновь актуализируется «сюрреалистическая комната» с ловушками вместо коридоров и дверей. То, как Й. Ревег описывает письмо философа и *theory-fiction*

¹³³ Уланов А. Опоздавший урок // Дружба народов. 2004. № 2. URL: <https://magazines.gorky.media/druzhba/2004/2/opozdavshij-urok.html> (дата обращения: 28.05.2020).

¹³⁴ Шенье-Жандрон Ж. Указ. соч. С. 19.

¹³⁵ «Я, например, не способен мыслить вне письма, я утверждаю, что писать – это мой способ мыслить. А в оставшееся от письма время у меня в голове лишь отблеск мысли, это словно искаженное изображение меня самого, словно воспоминание о том, что есть на самом деле» (Арагон Л. Защита бесконечности. Ирен. С. 257).

¹³⁶ Батай Ж. Эротизм как оплот морали // Фокин С.Л. Философ-вне-себя. Жорж Батай. С. 302.

¹³⁷ Бодрийяр Ж. Фатальные стратегии. Цит. по: Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. М.: Добросвет, 2000. С. 20.

писателя Р. Негарестани, в деталях совпадает с действием сюрреалистического кода в новом столетии: «Если основополагающим для всякой мысли является конвульсивно воспроизводимый и навязчиво повторяемый жест, <...> то для философии Негарестани такого рода жестом, несомненно, является движение уклонения, неожиданного ухода в сторону. <...> И именно подобного рода демонический уклонизм и является движущей силой ингуманистического просвещения. В качестве нечеловеческой сущности человеческого здесь высвобождается способность постоянно “прыгать дальше самого далекого прыжка”»: автопортрет человека, нарисованный на песке, подвергается постоянной ревизии; он заново рисуется, для того чтобы быть стертым, и стирается, для того чтобы быть вновь начертанным»¹³⁸. Как видим, и топология, и реляционизм, и метонимизация дальнего обуславливают субъекта, чье очищенное от фрейдизма и ревизионистское «толкование снов обогащает грезы»¹³⁹.

§ 1.3. Сюрреалистический код: топологический принцип и принцип реляционности

Сюрреалистический код содержит некую общую грамматику, набор правил и принципов, которые, с одной стороны, настраивают действие сюрсистемы и определяют значение основных ее инципитов, а с другой, могут воздействовать на тот или иной текст напрямую, придавая ему черты сюрреалистического стиля или создавая в нем сюрреалистический эффект в обход основных понятий движения. В этом и следующем параграфах будет дано описание двух общих принципов, которые программируют художественную онтологию (*топологический принцип*) и художественную субъектность (*принцип реляционности*), и четырех *принципов-смещений*, являющихся латентными переменными, которые характеризуют потенциальные возможности кода в постсюрреалистическое время.

¹³⁸ Реев Й. Невозможное и совпадение: О революционной ситуации в философии. Пермь: Гиле Пресс, 2016. С. 15-16.

¹³⁹ Пражская платформа // Сюрреализм. Возвращения и трактаты международного движения с 1920-х годов до наших дней. С. 218.

Топологический принцип определяет базовые свойства художественной реальности и обуславливает диегетический характер (около)сюрреалистического высказывания в целом. Термин «диегезис» взят из теории кинематографического языка, что соответствует духу сюрреализма, хотя саму идею сопряжения диегезиса и мимезиса высказывает еще Аристотель в «Поэтике». Диегезис означает пространственно-временной и субъектный мир произведения, его «внутреннюю форму» (результат сюръекции концептуального уровня текста и собственно формального). Диегетические элементы образуют фикциональный мир, а недиегетические стилистически и дискурсивно оформляют само повествование об этом мире. Диегетичность, следовательно, предполагает выдвижение на первый план *сюжета-истории* (story), а не сюжета-повествования (plot) или, на языке формалистов, *фабулы*, а не сюжета. Но по *парадоксальности*, которую можно было бы поставить *нулевым принципом* над топологией и реляционностью, сама фикциональность воспринимается и как дискурс сюрреализма, для которого элементы некоего «странного» мира – персонажи, предметы, события – становятся знаками особого языка, означающими сюрреальный сдвиг.

Топология, предполагая диегетичность сюрреалистического нарратива, подготавливает почву для сплошной метонимизации фикционального мира. Ж. Женетт выделяет особые «диегетические метафоры», то есть «метафоры с метонимической основой», поскольку «оболочка метонимии всегда по определению в высшей степени диегетична, что, очевидно, и обеспечило ей благосклонность классической эстетики»¹⁴⁰. Сюрреализм и сюрреалистический код, действительно, внимательно присматриваются к понятиям классической эстетики, чтобы на ее основе и производить свои смещения, но важнее здесь подчеркнуть связь между метонимией, диегезисом и собственно топологией в пространственности их структур. Несмотря на то, что Женетт раскрывает механизм диегетических метафор на примере прозы Пруста, в полной мере он

¹⁴⁰ Женетт Ж. Метонимия у Пруста // Женетт Ж. Фигуры: В 2 т. М.: Издательство им. Сабашниковых, 1998. Т. 2. С. 43.

раскрывается именно в сюрреалистических текстах¹⁴¹, в которых «все оппозиции исчезают, все перегородки улетучиваются в эйфории непрерывного пространства»¹⁴².

Главная характеристика топологического – *непрерывность*. Плавная переконфигурация единой материи подчеркивает неизменность в постоянных трансформациях. Гомеоморфные поверхности соплагают объекты, различные с точки зрения сущности, выразительности и функциональности, признавая их топологически неразличимыми. Так, в теории и практике сюрреализма поселяется «демон аналогии», и сама всеобщая аналогия через инципит Воображение работает именно с объектами, в то время как топология обеспечивает не только возможность сюрреалистической диегетической метафоры, но и собственно вариабельность сюрреалистического, в том числе на уровне абстракций, аффектов и общих концептов. Гораздо проще увидеть сюрреалистические гибриды в формальных топологических превращениях кружки в тор, сюрреалистические иллюзии – в ленте Мебиуса, а сюрреалистические предметы – в бутылке Клейна, еще одном классическом примере топологии, который привлекал внимание сюрреалистических и околосюрреалистических (например, Ж. Лакан) теоретиков. Однако топология понятий-инципитов или топология самого понятия сюрреальное формируется на абстрактном уровне кода.

Понятие непрерывности заново раскрывает иррациональную составляющую сюрреализма, его противостояние рациональному и в каком-то смысле *аналитическому*, а значит, следуя этимологии этого слова, разъятому. Безусловно, образы расчлененной материи нередки в самих текстах, но их появление делает возможным как раз топологический принцип кода. Непрерывность иррационального позволяет сблизить интуитивизм А. Бергсона, повлиявшего на сюрреализм, и материалистический витализм современной «темной онтологии», подпитывающей сюрреальное

¹⁴¹ О противоречивых отношениях Пруста и сюрреалистов, а также о специфической «авангардности» прустовского творчества см.: Таганов А.Н. Марсель Пруст в русском литературном сознании (1920-50-е годы). Иваново: Ивановский государственный университет, 2013. С. 176-180.

¹⁴² Женетт Ж. Метонимия у Пруста. С. 46.

сегодня. Интуиция для Бергсона – способ реализовать «жизненный порыв», который и позволяет ощутить «длительность» реальности, то есть ее непрерывное преобразование; разум, в свою очередь, схватывает только внешне подвижное и разъятое: «Делимость мыслится сама собой, ее можно мыслить, как таковую, мы представляем себе ее положительным актом нашего мышления, тогда как умственное представление непрерывности скорее отрицательно, так как оно, в сущности, представляет отказ нашего ума считать любую данную в настоящее время изменяющуюся систему единственно возможной. *Интеллект ясно представляет себе только отдельное* [курсив автора. – О.Г.]»¹⁴³. Более того, интеллект «всегда превращает органическое в неорганическое, ибо иначе ему пришлось бы изменить свое природное направление и пойти против себя, чтобы мыслить *истинную непрерывность*, действительную подвижность, *взаимное проникновение*, словом, ту творческую эволюцию, которую представляет жизнь»¹⁴⁴.

Примечательно, что именно интуиция, а не слово, к которому сюрреалисты по-поставангардному относились противоречиво, улавливает непрерывность (по-сюрреалистски – озарение, случай). Концепт Поэзия соотносится с конкретным словом, словом как таковым так же, как топологический принцип – с расчлененными сюрреалистическими образами и коллажами. Поэтому для перемещения в кодовое пространство нужно действовать контрсюрреалистски, например, абстрагироваться от общей и находящейся на поверхности визуальности и задействовать антимузыкальный слух «первоначальной немоты». В русской поэзии такой жест делает О. Мандельштам: «Останься пеной, Афродита, / И, слово, в музыку вернись»¹⁴⁵. В философии, исходя из собственных соображений, этот жест делает и Бергсон, так и возникает его образ мелодии, парадоксально совпадающей с белым шумом. Однако для философа важно подчеркнуть субстанциональность изменчивости

¹⁴³ Бергсон А. Творческая эволюция // Бергсон А. Творческая эволюция. Материя и память. Минск: Харвест, 1999. С. 171-172.

¹⁴⁴ Там же. С. 179.

¹⁴⁵ Мандельштам О.Э. Полное собрание сочинений и писем: В 3 т. М.: Прогресс-Плеяда, 2009-2011. Т. 1. С. 48.

и, наоборот, непрерывность именно внутренней личностной жизни: «Есть просто непрерывная мелодия нашей внутренней жизни, мелодия, которая тянется, как неделимое, от начала до конца нашего сознательного существования. Это и есть наша личность»¹⁴⁶. В коде это, конечно, десубъективируется, в том числе благодаря общему релятивистскому направлению философии второй половины XX века и уже современным ингуманистическим разработкам. А в делёзианской версии этот жест дополняется указанием на тотальную (поэтому неизбежно и парадоксальную) инклюзивность топологии: «Помещая все свои компоненты в непрерывную вариацию, музыка сама становится сверхлинейной системой, ризомой, а не деревом, и начинает служить виртуальному космическому континууму, частями которого являются даже дыры, тишина, разрывы и купюры»¹⁴⁷.

Непрерывная метонимизация помогает осуществляться произвольному сюръективному отображению пространств, что соотносит ее с расслоением, как оно понимается в топологии. Виды расслоения могут варьироваться. Объектная реальность метонимизируется, в частности, сюрреалистическим «рассечением», а субъектное пространство детотализируется метареалистическим и постсюрреалистическим отслаиванием, порождающим топологическую рефлексию, возникающую симпатически по отношению к мифологической. Последняя выступает, согласно аналогии К. Леви-Стросса, «в качестве интеллектуальной формы бриколажа»¹⁴⁸. Топология покрывает противоречия субъекта-бриколера, касающиеся пустотного целеполагания его деятельности и ограниченности доступного материала, элементы которого «собираются и сохраняются по принципу “это может всегда сгодиться”»¹⁴⁹. Осколки, обломки калейдоскопа, с принципом действия которого сравнивает бриколаж Леви-Стросс, в своей частности отображают

¹⁴⁶ Бергсон А. Вопросы философии и психологии // Бергсон А. Указ. соч. С. 949.

¹⁴⁷ Делёз Ж., Гваттари Ф. Тысяча плато: Капитализм и шизофрения. Екатеринбург: У-Фактория; М.: Астрель, 2010. С. 159.

¹⁴⁸ Леви-Стросс К. Неприрученная мысль // Леви-Стросс К. Первобытное мышление. М.: Республика, 1994. С. 130.

¹⁴⁹ Там же. С. 127.

не только некогда целое («Эти осколки и обломки появились в результате процесса слома и разрушения, самого по себе случайного, но его продукты имеют между собой определенное сходство: по размеру, по яркости цвета, прозрачности»¹⁵⁰), но и само пространство непрерывного расслоения и смещения: не осколки, но сколы, не обломки, но сломы.

Разрывы, дыры, существующие, безусловно, в топологии, необходимы, поскольку определяют будущие возможные реализации, конкретные формы и виды образов. С прерывистым работают концепты Чудесное и Воображение, описанные в предыдущем параграфе. В возникших сюръективированных точках образов, объектов, знаков начинается реципрокный механизм ретотализации, непосредственно внутри их идентификационного поля регенерируется гипносическая материя, сродни тому, как сон диктует свои условия внутри жизни. Парадоксализируется и сюрреалистический коллаж, чьи сколы синтезируются в непрерывность «бесшовной ткани» текста, включающей голоса некогда других, разных субъектов. Именно так, например, описывает собственный роман 2018 года А. Скидан: «Да, в “Путеводителе...” задействованы коллаж, апроприация, плагиат. И вместе с тем, в отличие от иронического дистанцирования и десубъективации как устоявшихся эффектов соответствующей техники мне, напротив, было важно разыграть с их помощью тотальное “влипание”»¹⁵¹. Субъектное тотализирующее мышление двусмысленно задействует непрерывность малых изменений аргумента, которые приведут в итоге к малым изменениям значения функции; личностное «влипание» аргументируется общим субъектным расслоением и рецептивным удвоением. Отсюда в текстах с включенным сюрреалистическим кодом особая тяга к топографии симметричных поверхностей, плавным геометрическим преобразованиям рекурсивного лабиринта «сюрреалистической комнаты».

Топология, если вернуться к широкому пониманию, означает приоритет пространственности, а не времени в сюрреализме, его топохронность (М. Эпштейн). Сжимая, замедляя или оста-

¹⁵⁰ Леви-Стросс К. Неприрученная мысль // Леви-Стросс К. Первобытное мышление. М.: Республика, 1994. С. 141.

¹⁵¹ Скидан А. Путеводитель по N. М.: Носорог, 2018. С. 76.

навливая время (на что может, кстати, повлиять увеличение скорости автоматического письма по некой художественной теории относительности), погруженное в общее пространство, можно повысить частотность сигнала Чудесного (очередной случай диалектики чудесного и технического, производственного): «Хронос стремится к нулю, к внезапности чуда, к мгновенности революционного или эсхатологического преобразования... А топос, соответственно, стремится к бесконечности, к охвату огромной страны, континента, а далее и всего мира. Хронотоп здесь переворачивается в топохрон, время опространствлено»¹⁵². Мотив или структура *остановленного времени* становятся особенно актуальными в неофициальной советской литературе второй половины XX века (Л. Аронзон, Вс. Петров, И. Бродский и др.). А. Парщиков в эссе «Ситуации» из книги «Рай медленного огня» напрямую связывает это с отсутствием модальности будущего в брежневское время, когда поэзия в поисках «алхимического обновления» откровенно делала ставку на пространственные образы¹⁵³.

Концепт Город, напротив, сюрректирует пространство и время, склеивая их в единой топологии. Наследники сюрреализма из Ситуационистского интернационала исследовали ее с субъектно-объектной точки зрения в проекте психогеографии. Как пишет К. Кобрин, «идея “реставрации”, “возвращения” утерянного смысла городского пространства коррелирует с другой важнейшей идеей “психогеографии” – идеей “времени”, точнее, “идеей разделенного капиталом времени”, времени, отраженного, “наложенного” на устройство города, на его карту (кстати говоря, идея еще сюрреалистов). Разделение города на районы, соответствующие разделению времени на “работу” и “досуг”, должно быть уничтожено, считала команда Дебора, и “психогеографический

¹⁵² Эпштейн М. Топохрон // Дар слова. Проективный лексикон Михаила Эпштейна. 2003. № 61 (97). URL: <http://www.veer.info/59/dar61.html> (дата обращения: 04.06.2020).

¹⁵³ Парщиков А. Рай медленного огня. Эссе, письма, комментарии. М.: Новое литературное обозрение, 2006. С. 23-46.

дрейф” по урбанистическому океану – лучший инструмент этой истинно подрывной стратегии»¹⁵⁴.

Про топологический принцип можно уверенно говорить не только применительно к коду или художественной реальности, но и к метапоэтическим высказываниям сюрреалистов в манифестах, эссе, листовках или собственно поэтических текстах. Так, в стихотворении «По дороге в Сан-Романо» А. Бретон говорит: «Поэзия делается в постели как любовь / Ее смятые простыни – заря вещей»¹⁵⁵. Складки на поверхности¹⁵⁶, делегирующие в мир потенциальные вещи и образы, однозначно прочитываются как знаки топологического закона, продолжением которого в имманентной материальности эстетического становятся Поэзия и Любовь. Образ постели дополнительно конденсирует эротическое и гипносическое, но являя именно сон без сновидений, из темноты которого, из «бесконечной топологической складчатости»¹⁵⁷ гораздо вероятнее возникнет некто.

Ж. Шенье-Жандрон усматривает и в бретоновском манифесте склонность «рассматривать мысль в ее непрерывности»¹⁵⁸, в постоянном присутствии мысли в том или ином виде в голове человека. И подобная «убежденность в общности ментальной материи»¹⁵⁹, в возможности любого проявиться и проявить объекты, помимо всего

¹⁵⁴ Кобрин К.Р. Ситуации психогеографии. Заметки на полях книги Маккензи Уорка «The Beach Beneath the Street» // Неприкосновенный запас. 2012. № 2. URL: <https://magazines.gorky.media/nz/2012/2/situaczii-psihogeografii.html> (дата обращения: 06.06.2020).

¹⁵⁵ Breton A. Œuvres complètes: 3 vols. P.: Gallimard, 1988-99. Vol. 2. P. 421.

¹⁵⁶ Ср.: «Поверхность в системе сюрреализма не что иное, как новая мифология» (Гальцова Е.Д. Сюрреализм и театр: К вопросу о театральной эстетике французского сюрреализма. М.: РГГУ, 2012. С. 336).

¹⁵⁷ Ямпольский М. Дзен-барокко (Андрей Сен-Сеньков) // Ямпольский М. «Сквозь тусклое стекло». 20 глав о неопределенности. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 532.

¹⁵⁸ Шенье-Жандрон Ж. Сюрреализм. С. 96.

¹⁵⁹ Там же. Шенье-Жандрон приводит характерную цитату и из П. Элюара: «Все, что может замыслить и сотворить разум человека, питается из одного источника, создано из той же материи, что его плоть, кровь и весь окружающий его мир».

прочего, связана с эгалитаристской концепцией поэзии Лотреамона. Родство свободной поэзии, неслучайно находящей свое выражение в основном в верлибре, и эссеистической формы постоянно подчеркивается сложным синтезом прозы и поэзии при сюрреалистическом письме. Размышляя о конститутивных принципах эссе, Д. Лукач подчеркивает значимость концептуальной гомогенности, на которой зиждется топология свободной, эссеистической мысли: «В произведении все должно быть сформовано из одного материала, так, чтобы каждую из его частей можно было наглядно упорядочить при взгляде из одной точки. И поскольку все повинное письму стремится как к единству, так и к множественности, постольку стилиевая проблема всего и вся такова: равновесие в многообразии вещей, *богатое структурирование однородной массы*»¹⁶⁰.

Метапоэтические высказывания сюрреалистов в какой-то мере раскрывают и *принцип реляционности*, определяющий инвариантную художественную субъектность. Личность человека, как и художественный образ, предстает вариативным нексусом отношений, смещений и воздействий. Реляционно формируется и мысль («Пустого дуновения хватает, чтобы рассеять облака, но легкий ветер соберет их вновь. У любой мысли есть своя зыбкая золотая зона. Солнце любит играть с фантомами»¹⁶¹), и собственно субъект («Ну а вы, Сюзанна, вы – блондинка или брюнетка? Дунет ветер – и она уже другая, можете в этом не сомневаться: *человек суть просто водные струи*»¹⁶²). Ветер как нулевой мотив, приводящий в движение сгустки образной материи на диегетической поверхности, генерирует топологические изменения и сюрреализует реляционный принцип, как это делает на более абстрактном уровне и нулевой принцип парадокса. Реляционность субъекта объясняет его изначально аффектированную природу: «Нужно видеть, как человек, ставший добычей своих зеркал, восклицает с театральным пафосом: “Что будет?” Как будто у него есть выбор, – о, Великая

¹⁶⁰ Лукач Г. О сущности и форме эссе: письмо Лео Попперу // Лукач Г. Душа и формы. Эссе. М.: Логос-Альтера; Ессено, 2006. С. 51.

¹⁶¹ Арагон Л. Волна грёз // Поэзия французского сюрреализма: Антология. С. 395.

¹⁶² Там же. С. 401.

беспольность, поднимающая на море стада барашков, я – риф, о который бьются твои волны. Поднимайся, поднимайся же, прилив, сын Луны, – я тот, кто слабеет, и пусть унесет меня ветер»¹⁶³. В контексте современной ситуации дополнительно можно говорить об «океаническом чувстве», желании всеединства, слияния в утробной имманентности и безвременье.

Свойства и качества реляционного субъекта не производные его личности или воли, но результат или эффект от воздействий, отношений, связей с другими субъектообъектами. Субъектная точка (складка) в пассивности регистрирующего аппарата оптимальным образом поддерживает *сеть отношений, каковой сама и является*. Метафора младенца в утробе неслучайна: младенец и есть сеть отношений с организмом, который является и его материалом, и средой его обитания, и имманентной вселенной, эффектом которой стал новый организм. Пассивность (хотя и эргативная), созерцательность нужны, чтобы как раз улавливать эти волны и конвекционные потоки влияний, противоречивым образом осуществляясь, действуя через бездействие, безволие. Более традиционный, гуманистический взгляд на субъект, который должен дорожить отношениями с другими (субстанциональность здесь никак не отрицается), распространен в социологии, например, в реляционной теории общества П. Донати. Но гораздо ближе к сюрреалистическому оказывается то, что Г. Харман назвал «наваливающим» (*overmining*) подходом в философской онтологии: «Все есть, скорее, явление, отношение или событие, чем субстанция. Все является динамическим потоком и течением, а не статическими независимыми сущностями»¹⁶⁴.

Совместное действие реляционности и топологии ставит *отношения и соотношения выше сущностей, а непрерывность изменений – выше их разрывности*, и обеспечивает возможность дальнейшего сюръективного сгущения значений и образов в «высшей

¹⁶³ Арагон Л. Волна грёз // Пoesия французского сюрреализма: Антология. С. 404.

¹⁶⁴ Харман Г. О смерти философии: Комментарий по поводу заявления Стивена Хокинга о том, что философия мертва / Пер. с англ. Pastiche project // Facebook. 2016. 11 февр. URL: <https://www.facebook.com/notes/pastiche-project/грэм-харман-о-смерти-философии/1683461088532531> (дата обращения: 08.06.2020).

точке». Сам поэзис в каком-то смысле является внесубъектным топологическим и реляционным творчеством.

Ближе всего к этим кодовым основам Бретон подходит в «Пролегоменах к третьему манифесту сюрреализма или нет» через идею «Великих Прозрачных», основной набор смыслов которой после исследований Р. Кайуа и Р. Краусс¹⁶⁵ можно свести к феномену *мимикрии*. Кайуа начинает главу о мимикрии и психастении из книги «Миф и человек» следующими словами: «С какой стороны ни взглянуть, основной проблемой остается проблема различия: между действительным и воображаемым, между явью и сном, между неведением и знанием и т.д. <...> Бесспорно, самое резкое из них – это различие между организмом и средой, во всяком случае нигде больше *чувственный опыт обособления* не переживает-ся столь непосредственно»¹⁶⁶. Мимикрию можно рассматривать как очередной вид пространственной метафоры на основе метонимии: субъектообъект уподобляется местности, на которой обитает, или метонимизируется по линии хищник-жертва, но уподобляется по внешнему сходству (например, по цвету или форме)¹⁶⁷. Причем если обнаружение метафорического или реального сходства – это человеческое действие, то воздействие глаз в деле мимикрии приобретает универсальное значение (образ, как складка, субъективируется на поверхности, как только появляется нечто похожее на глаз или глаза): «Здесь антропоморфизм уже ни при чем, поскольку fasciniрующее действие глаз имеет место во всем животном мире». Плюс мимикрия не обязательно завязана на защитной или маскировочной (для хищника) функции, поскольку, как пишет и Кайуа, нередко от мимикрии насекомое страдает еще больше: «Уподобление листку оказывается провокацией к каннибализму на своего рода тотемическом празднестве»¹⁶⁸. Став образом (имаго), субъект постепенно объективируется, а такой «нейтрализующий образ» или объект начинает терять изначальные рациональные функции, приближается обратно к горизонту поверхности, миме-

¹⁶⁵ Krauss R. Corpus Delicti // October. 1985. Vol. 33. P. 45-56.

¹⁶⁶ Кайуа Р. Миф и человек. Человек и сакральное. М.: ОГИ, 2003. С. 83.

¹⁶⁷ Там же. С. 89.

¹⁶⁸ Там же. С. 95.

тизируя ее, а она, в свою очередь, в последний раз метонимизирует объект. Имитация становится способом возвратного слияния с топологической поверхностью. И из этой же точки, из доступного клеточного материала будет создаваться новый образ. Таким образом, мимикрия, имитация неживого живым (как и имитация сна в пассивном парении при гипносическом принципе) программирует и жизнь, и смерть.

Все понятия-маршрутизаторы, как и практически все приемы сюрреалистического письма, позволяют на их примере описать принцип реляционной субъектности. Титульное понятие *автоматизма* и сам этот механизм приобретают свою ценность потому, что позволяют конкретной личности ощутить реляционный принцип субъективации, разрушаясь и видя собственное мерцание во взаимодействии с другими объектами, феноменами и факторами (время, скорость, рука, инструменты письма, конкретное состояние сознания и мозга, на которые влияли еще тысячи разных субъектообъектов повседневности). Именно это имеет для кода принципиальное значение, а не сам эстетический безотлагательный наказ писать автоматическим письмом, который, к слову, постоянно нарушается, в отличие от принципа реляционности, вызванного и обнаруженного автоматизмом. Другое дело, что сюрреалистический эффект возникает «из невозможности для читателя определить принцип взаимосвязи частей, фраз, из навязчивой ассоциативности»¹⁶⁹. Это похоже на искусственную нейросеть, функционирующую как черное тело, получающее на входе определенный набор установок (в случае кода – принципов) и выдающее на выходе уже готовые, но странные/ошеломляющие, скрывающие свои реляционные следы, конкретные образы. Такое сокрытие связей, дополняющееся их увеличением, уплотнением сети отношений, можно назвать *сюрреляционизмом*. С позиции кода действует не спонтанность или случайность, а контингентность: сначала неслучайный выбор, затем цепь случайных событий. То же касается и функционирования искусства. М. Дюшан подчеркивал, что картина создается теми, кто на нее смотрит, а поэтому и ценность текста, по словам М. Лаццарато, «не существует сама по себе – ее, ценность,

¹⁶⁹ Андреев Л.Г. Сюрреализм. М.: Гелеос, 2004. С. 158.

создает *отношение*. <...> Ценность произведения не определяется ни вложенным трудом, ни понятием пользы. Содержательную теорию ценности Дюшан заменяет *теорией отношений*, которая во многих аспектах широко превосходит функционирование современной экономики»¹⁷⁰.

Другой сюрреалистический метод, декалькомания, изобретенный О. Домингесом и основанный на глубинном автоматизме, демонстрирует связь реляционности и топологии. Особый случай – это картина «Европа после дождя» (вторая картина) М. Эрнста. Все изображенное на этой картине как будто разъедается кислотой, уравниваясь в единой материи и тут же развоплощаясь. Декалькомания изображает любой объект мира в виде таких пятен, сочетания фрагментов, в которых можно парейдолически обнаружить образ, а топологические изменения приводят к тому, что через какое-то время этот рисунок опять меняется, как рисунок облаков или узоры на песке. Так же может меняться и личность. В индивидуальных концепциях реляционность проявлялась по-разному: например, в категории бесформенного Ж. Батая¹⁷¹ или в модели «приблизительного человека» Т. Тцара, пессимистически отзывающейся на вопрос из манифеста дада: «Как можно упорядочить хаос, который составляет эту бесконечную, бесформенную вариацию – человека?»¹⁷².

В любом случае нулевым, дореляционным, с субъектной точки зрения, началом становится некая событийная материя, которой доверяет себя, если так можно сказать о сетке отношений, субъект: ветер, песок, пятна, поверхность текстуры материала, актуализируемая в технике фроттажа, огонь, передающий, по выражению С. Эйзенштейна, «мечту о текучей многообразности форм»¹⁷³,

¹⁷⁰ Лаццарато М. Марсель Дюшан и отказ трудиться. М.: Grundrisse, 2017. С. 63.

¹⁷¹ См. также намек на топологичность в бесформенном и физиологических актах тела, выворачивании тела наизнанку у Батая: Зенкин С. Блудопклонническая проза // Батай Ж. Ненависть к поэзии: Романы и повести. М.: Ладомир, 1999. С. 26-32.

¹⁷² Цит. по: Голубицкая Н.В. Метафоры тела в поэме Тристана Тцара «Приблизительный человек» // Stephanos. 2015. № 6 (14). С. 229.

¹⁷³ Эйзенштейн С. Дисней. М.: Ад Маргинем, 2014. С. 21.

что в переводе на язык сюрреалистического кода означает *грёзу реляционного субъекта о поэтической топологии мира*. При этом существенно не просто доверие материям мира, биологическим в том числе, но и подчинение топологическому принципу, когда субъект «хаосом зарослей брызнется» на все конформистское, статичное, еще не захваченное, неаффектированное этим выплеском иррационального и чужого.

Самый, пожалуй, значимый из текстов Бретона последнего времени – «О сюрреализме в его живых произведениях» (1953) – устанавливает значимость своеобразного органицизма и предлагает «иероглифическую интерпретацию мира, основанную на сходстве между человеческими чувствами и творениями трех царств природы»¹⁷⁴. Впрочем, и в первом художественном тексте сюрреализма, «Магнитных полях», эта тема звучит уже в начальной фразе: «Мы – пленники капель воды, бесконечно простейшие организмы»¹⁷⁵. Растительный, «зеленый» мотив объединяет всю главу «Зеркало без амальгамы» с ее эротическими мотивами и мотивом насилия, андрогинной и биоморфной образностью: «Знаешь, сегодня вечером будет совершено зеленое преступление»; «Это представители растительного царства во всей красе, они скорее мужские, чем женские, а подчас и то и другое вместе. Они многократно перекручиваются, прежде чем угаснуть папоротниками. Самые очаровательные успокаивают нас своими сахарными ладонями, и наступают весна»¹⁷⁶. В конечном счете, органистически решается тема детства во второй главе «Сезоны», где постепенно из фона выделяется субъект, как теперь ясно, зараженный реляционностью.

Появляющиеся далее – в тексте «Магнитных полей» и в текстах сюрреалистической линии – микробы, мошки, моллюски, насекомые и пр. устанавливают диктат топологической и метаболической метаморфозы, «культур-натурной» метафоры (В. Лехциер). Разбираясь на клеточную массу, животное почти освобождается от давления естественного отбора, что обуслов-

¹⁷⁴ Ванейгем Р. Бесцеремонная история сюрреализма. М.: Гилея, 2014. С. 159.

¹⁷⁵ Бретон А., Супо Ф. Магнитные поля // Антология французского сюрреализма. 20-е годы. С. 12.

¹⁷⁶ Там же. С. 16.

ливаает разнообразие образов (имаго) тех видов, которые развиваются с метаморфозом. Реляционная десубъективация потому так привлекает сюрреалистов, что в темноте клеточного набора кроется возможность свободы. Об этом свидетельствует многое в поэзии Л. Арагона (метафора «деления клетки»), в поэтическом органицизме О. Мандельштама; в картинах М. Эрнста 1920-х годов (например, «Травянистый велосипед со звонками, пестрым гремучим газом и гнущимися в ожидании ласки иглокожими»); в живописи С. Коллинза (памяти этого художника посвящено стихотворение «Базарный день» В. Кондратьева), например, его картины «Клетки ночи» (1934) и «Радость миров» (1937). Теллурические образы и топологическая биоморфность стали практически главными составляющими в сюрреалистической скульптуре: различные вариации «топологического человека», пластичные объекты Ж. Арпа, Ж. Миро, текучая фигуративность скульптур С. Дали, современные примеры А. Бурганова, Д. Цанга, группы «Unmask Group», состоящей из трех художников (Л. Чжан, К. Чжун, Т. Тяньвэй).

Реляционная субъектность, как и сюрреалистическая топология, определяет метонимизацию, «ламарковский» спуск от целого к эмансипированным элементам. Так усиливается и становится видимой общая интроспективность сюрреализма, которая неслучайно оказывается гомологична описанной Ю.М. Лотманом автокоммуникации: «Рост синтагматических связей внутри сообщения приглушает первичные семантические связи, и текст на определенном уровне восприятия может вести себя как сложно построенное асемантическое сообщение. Но синтагматически высокоорганизованные асемантические тексты имеют тенденцию становиться организаторами наших ассоциаций. <...> Так, всматриваясь в узор обоев или слушая непрограммную музыку, мы приписываем элементам этих текстов определенные значения. Чем более подчеркнута синтагматическая организация, тем ассоциативнее и свободнее становятся семантические связи. Поэтому текст в канале “Я – Я” имеет тенденцию обрастать индивидуальными значениями и получает функцию организатора беспорядочных ассоциаций, накапливающихся в сознании личности. Он перестраивает ту личность, которая включена в процесс автокомму-

никации»¹⁷⁷. Можно также увидеть связь между повторяющейся этимологической метафорой (инсект и насекомое – ‘поделенный на части’, ‘покрытый надрезами на поверхности’)¹⁷⁸ и мотивом *автономизации/метонимизации частей*, а также текстопорождающим приемом *метонимического заражения* (Ж. Женетт), когда смыслы, фрагменты образа перекидываются один на другой по соседству.

Сюрреалистическая эволюция письма осуществляется благодаря этим автономным сегментам, их спонтанному клонированию. И сюрреалистический код ведет себя по отношению к художественным текстам как своеобразный эгоистичный ген. К слову, обложка первого издания «Эгоистичного гена» Р. Докинза содержит фрагменты картины «Expectant Valley» зоолога и художника-сюрреалиста Д. Морриса. Несколько с другой стороны, но Кайуа также функционально синонимизирует пласты «животного» и «человеческого» – инстинкт и воображение: и то, и другое порождено биологической потребностью и определяет поведение субъектообъекта в единой топологической реальности: «От внешней реальности до мира воображения, от прямокрылых до человека, от рефлекторных действий до образа путь, может быть, и дальний, но на нем нет разрывов»¹⁷⁹.

Что же касается непосредственно теории субъекта, то сюрреалисты всегда выступали против эгоизма и культа Я, особенно яростно эту позицию прописал Р. Кревель в трактате «Дух против разума». Однако *деиндивидуализм* сюръективно приравнивается к проекту *освобождения Я*. Вслед за Шенье-Жандрон можно сказать, что в сюрреализме получили распространение две различные версии субъекта, хотя, добавим, обе они соответствуют сюрреляционизму. В первой, арагоновской, можно говорить об «окказиональном характере личности», которая обнаруживает в себе «лишь

¹⁷⁷ Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. М.: Языки русской культуры, 1996. С. 35.

¹⁷⁸ Еще одно сопоставление с живописной техникой, здесь это реальные, едва заметные надрезы на поверхности картин Ива Танги, изображающих пейзажи с органическими и биоморфными объектами.

¹⁷⁹ Кайуа Р. Миф и человек. Человек и сакральное. С. 83.

случайное», при этом «для Арагона – в отличие, например, от Сартра – опыт такого рода становится переживанием увлекательным и возбуждающим, выступая залогом освобождения из западни нарциссизма и отправной точкой в развитии объективной – философской – мысли»¹⁸⁰. Во второй, бретоновской, версии происходит «открытие субъектом своего “чистого” становления (вне любых представлений о цели). Самым ярким примером здесь может служить преодоление любовной страсти, когда чувственный порыв должен сохраниться без привязки к какому-либо конкретному объекту»¹⁸¹. В логике Кайуа и в предложенной топологической логике такую диспозицию можно определить как «искушение пространством», при котором происходит «обезличивание через слияние с пространством»¹⁸², с пространством любви, сна, например.

Еще раз приведем слова Арагона о сюрреальном, поскольку они подчеркивают сам принцип *реляционности сюрреального*: «Суть вещей никак не сопряжена с реальностью, <...> существуют *иные связи*, недоступные нашему разуму, и они столь же первичны, как случайность, иллюзия, фантастическое, сновидения. Эти различные аспекты *соединены и собраны* воедино в том, что является сюрреализмом»¹⁸³. Видение определенного множества скрытых связей, описанное Арагоном, является ответом субъекта на динамическую сюрреляционность мира. А значит, он не просто относителен, но и по-барочному полифоничен, он действительно связывается с другими субъектообъектами и отзывается на их действия или само присутствии¹⁸⁴. Диегетический топохрон сюрреалистического текста именно поэтому часто насыщен разного рода мизансценами, перетекающими одна в другую. *Мизансцена* вкупе с жестом фреймирования становится очередным выразителем (уже на уровне художественной реально-

¹⁸⁰ Шенье-Жандрон Ж. Сюрреализм. С. 204.

¹⁸¹ Там же. С. 205.

¹⁸² Кайуа Р. Указ. соч. С. 98.

¹⁸³ Арагон Л. Волна грёз. С. 391.

¹⁸⁴ Ср.: «В повести “Надя” проблема идентичности автобиографического героя решается как необходимость *быть соотносимым с другим*, не обладающим, в свою очередь, постоянной, застывшей идентичностью, изменчивость которой и воплощается в смене масок» (Гальцова Е.Д. Сюрреализм и театр... С. 166).

сти) принципа реляционности, поскольку в таком ограниченном пространстве, в тесноте мизансценного ряда, реляционизация субъекта происходит непрерывно. Реляционный субъект сюрреалистического кода отчасти пересекается с понятием актора в акторно-сетевой теории Б. Латура, однако сама акторность (действенность) в качестве основной характеристики не принимается кодом. Иначе реализуется не сюрреалистический реляционный субъект, а, скажем, концептуалистский: на нарративном уровне это может быть абстрактный автор как «режиссер дискурсивного театра» (Д.А. Пригов)¹⁸⁵ или реляционный автор как перформативно возникающая конгломерация внутри-текстовых и внетекстовых субъектностей (Р. Осминкин)¹⁸⁶. Такой тип автора рассматривали и сами сюрреалисты, однако автор не может быть режиссером, он созерцатель, а еще точнее – дрейфующий фрагмент конфигурации топологических изменений, «бесконечная смена, вечная вереница субъективных стихий, и поэт, пока не изменится этот порядок, им не хозяин, а раб»¹⁸⁷.

Динамический реляционизм (К. Маннгейм) проявляется и в гносеологии сюрреализма. Познание как реальных объектов, так и абстрактных категорий (например, красоты), начинается с ассоциации, аналогии, «моделью высказывания о красоте становится выражение “Прекрасное, как” (сердце, как сейсмограф, красота, как снежинка, и т.п.) <...> Красота состоит в некоем сравнении, соотношении с другим. В “Безумной любви” выражение Лотреамона “Прекрасное, как” рассматривается уже само по себе как манифест конвульсивной красоты»¹⁸⁸.

Важно, что реляционный субъект погружает идентификации или дефиниции во внешнее пространство (хотя топология смешивает внутреннюю и внешнюю поверхности), не только аффектируясь объектами и объективной случайностью, но и ингуманисти-

¹⁸⁵ Пригов Д.А. Собрание сочинений: В 5 т. М.: Новое литературное обозрение, 2013-2019. Т. 5: Мысли. С. 254.

¹⁸⁶ Шталь Х. Многоипостасная модель поэтического субъекта // Субъект в новейшей русскоязычной поэзии – теория и практика. Берлин: Peter Lang, 2018. С. 51-52.

¹⁸⁷ Элюар П. Стихи. М.: Наука, 1971. С. 108.

¹⁸⁸ Гальцова Е.Д. Сюрреализм и театр... С. 228.

чески распространяя субъектность по всей реляционной сети. В этом смысле примечателен фрагмент из воспоминаний Ж. Леви, владельца галереи «Julien Levy» в Нью-Йорке, где он говорит о поэте А. Краване: «И вновь этой летней ночью в ателье Ива Танги, где мы говорили о тебе, ты в который раз, порхая, влетел через окно. Чтобы тебя сохранить, мы закрыли тебя в банке из-под варенья. Жан Кокто считал тебя гением, он возвел тебя в рыцари своего Круглого стола. Марсель Дюшан думал, что ты один из Марселей Дюшанов»¹⁸⁹. Свободное перемещение и метаморфоза (образ птицы с предикатом «порхать» и скрытой аналогией с ветром, который врывается в открытое окно) монтируются с объектной конкретизацией (банка из-под варенья), а имя «Дюшан», и это главное, здесь как раз выступает в качестве *экстраполированного реляционного субъекта*. Можно даже метаболически, топологически инверсировать эту конструкцию, чтобы подчеркнуть равнозначимость «личностей» для реляционной структуры: «Дюшан – это один из Артюров Краванов». Тем самым мы раскрываем возможное, сновидческое функционирование не только у предметов, но и у «субъектов»: Дюшан может использоваться как Краван так же, как Краван – в качестве содержимого банки из-под варенья, а банка, предположим, в качестве таинственного «готового объекта».

Топология и реляционность программируют остальные принципы-смещения кода, в частности, смещения от образа к опыту, от субъекта к объекту, от вещи к аффекту. Действительно, последний пример показывает, как экстраполированная реляционная субъектность может изменить представление о внутреннем и внешнем в вопросе о поэтическом и эстетическом мировосприятии. Ф. Лаку-Лабарт в работе «Поэзия как опыт» приводит отрывок из «Прогулок одинокого мечтателя» Ж.-Ж. Руссо как образец экстаза и комментирует его следующим образом: «Необычно здесь то, что экстаз описывается не как “выход за пределы Я” – чаще и легче всего мы воображаем именно это, – а наоборот, как пришествие, *вторжение внешнего мира* (“Надвигалась ночь”). И *предшеству-*

¹⁸⁹ Цит. по: Краван А. «Я мечтал быть таким большим, чтобы из меня одного можно было образовать республику...»: Стихи и проза, письма. М.: Гилея, 2013. С. 18.

ющее осознанию себя и даже возникновению самого Я восприятие этого вторжения, которое происходит само собой, *без участия всякого “субъективного” начала*. Именно такое вторжение и такое восприятие и дают ощущение существования, *предваряющее* любое самосознание и так мало связанное с субъектом, что оно одновременно *распространяется на окружающие предметы* (“мне казалось, что я наполняю своей легкостью все, что вижу вокруг”), так что даже “собственная телесность” (своя кровь) видится как часть внешнего мира (ручей) и входит во всеобъемлющее “это существует”¹⁹⁰. Эту форму экстаза, обнаруженную у Руссо, Лаку-Лабарт, уже в контексте поэтики П. Целана, называет «парадоксальным опытом смерти, то есть ее имитацией», а смерть определяет как «само пред-стоящее дара рождения»¹⁹¹. Все это указывает на гипносический принцип, первейший из принципов-смещений сюрреалистического кода, который очевидным образом актуализируется уже в поэзии конца 1930-1940-х гг., в частности в поздней мандельштамовской и целановской поэтических системах.

§ 1.4. Сюрреалистический код: принципы-смещения

Принципы-смещения сюрреалистического кода возникают благодаря функциональному сюръективному удвоению прообразов и диалектическому отрицанию, прошитому в сюрсистеме. Подвергнутое патафизической переработке эпикуровское понятие клинамена¹⁹² как отклонения или смещения атомов, из-за которого создается и сама материя, и свобода субъекта, обозначает истоки и границы сюрреалистической диалектики и «сдвигологии».

¹⁹⁰ Лаку-Лабарт Ф. Поэзия как опыт. М.: Три квадрата. 2015. С. 118-119.

¹⁹¹ Там же. С. 119.

¹⁹² «Девииации, порождаемые клинаменом, встречаются во всех областях патафизики. Они присутствуют в играх со словами Улипо и в мелких изменениях, составляющих суть “подправленных” реди-мейдов Дюшана. Они дали толчок *détournement* ситуационистов <...> наша вселенная управляется случаем, и потому произносимые нами слова, производимые нами вещи, наши деяния и суждения – все это *производные от необъяснимых отклонений*» (Хьюгилл Э. Патафизика: Бесплезный путеводитель. М.: Гилея, 2017. С. 42-43).

Принципы-смещения поддерживают парадоксалистский вектор, чем подчеркивают специфику сюрреалистического кода. Культурные коды, в расширительном понимании, например, Р. Барта, это «определенные типы *уже виденного, уже читанного, уже деланного*; код есть конкретная форма этого “уже”, конституирующего всякое письмо»¹⁹³; то есть это своего рода культурные дежа вю, дежа лю, дежа фе и т.д. Но сюрреалистическая логика построена на обратном, острающем эффекте, превращающем внутри кода (художественного кода) эти установки в жаме вю, жаме лю, жаме фе. В манифесте сюрреализма А. Бретон характеризует автоматическое письмо в живописи как «срисовывание», взгляды в хаос скрытых реляций: «С полной уверенностью найти в конце концов выход я углубился бы в лабиринт линий, которые поначалу казались мне совершенно бесполезными. И, открыв глаза, я испытал бы очень сильное ощущение “впервые увиденного” [в оригинале как раз *jamais vu*. – О.Г.]»¹⁹⁴. Добавим, что Барт упоминает также «поле» как менее жесткий термин, чем «код». Возможно, принципы-смещения характеризуют уже сюрреалистическое поле, и если код – это функция памяти культуры, то в сюрреалистическом поле происходят не менее важные процессы забывания и очищения. Впрочем, отказываться от единого понятия кода не стоит.

В реляционном кодовом пространстве принципы-смещения являются латентными переменными, которые определяются только в связи с комплексом других параметров. Поэтому как смещения они не всегда напрямую соотносятся с сюрреалистической системой и эстетикой, но как принципы удерживают целостность кода. Чтобы продемонстрировать характер этого устройства, мы выбрали основные концептуальные, эстетические, технические комплексы сюрреализма, подвергшиеся смещению в коде:

- сюрреалистическое *сновидение*,
- сюрреалистическая *метафора*,
- сюрреалистический *образ*,

¹⁹³ Барт Р. Текстовый анализ одной новеллы Эдгара По // Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. М.: Прогресс, 1989. С. 456.

¹⁹⁴ Бретон А. Манифест сюрреализма // Называть вещи своими именами... С. 53.

– сюрреалистический *предмет*.

Двойное определение – принципы-смещения – объясняется тем, что их действие связано с сюръективным удвоением внутри одного (смещение) и постоянством при воспроизводимости (принцип). Таким образом, можно определить смещение от сновидения ко *сну* как *гипносический принцип*, смещение от метафоры к *метонимии* как *принцип метонимизации*, смещение от образа к *опыту* как *принцип экспериментации* и смещение от предмета, вещи к *объекту* как *объектный принцип*. Уточним, ценность смещения не в результативности, не в переоценке сюрреалистических ценностей, но в самом процессе оставления забываемого следа, смываемой линии (парадоксализм топологии). Каждая новая актуализация принципов-смещений увеличивает число бороздок, объективно остающихся после смещения, тем самым развивается и усложняется само кодовое пространство.

Причины противоречия между принципами-смещениями (кодом) и сюрреализмом (сюрреалистической системой) можно обнаружить в обстоятельствах, при которых появлялся и развивался сюрреализм и, соответственно, сюрреалистический код. Сюрреализм, являясь поздней стадией авангарда, насколько это возможно включает в себя его энергию, но одновременно с этим производит его культурную пацификацию (учитывая происхождение термина). Во всяком случае, дадаисты именно так и воспринимали стратегию парижской группы. Особенно откровенно, но справедливо это подчеркивают идеологические или эстетические противники сюрреализма: например, К. Гринберг характеризует сюрреализм (правда, в живописи) как реакционное явление, как «академическую контрреволюцию»¹⁹⁵, возвращающую субъектное восприятие и объектную фигуративность. При этом, кажется, более конструктивно аттестовать сюрреализм как авангард, помещенный в ситуацию реалистического реванша, как революцию внутри (или под личиной) контрреволюции (так было в 1930-е, в 1970-80-е и в 2000-2010-е гг.). Ряд исследователей сходится на том, что не первые десятилетия, а именно период 1930-х стал временем наиболее

¹⁹⁵ См.: Кулик И. Выколотый глаз сюрреализма // Проект Классика. 2004. № 2. С. 86.

мощной демонстрации сюрреализмом своих возможностей и как практики, и как теории. Да, фактически сюрреализм просуществует до 1969 года (до манифеста «Четвертая песнь» Ж. Шюстера), но именно в 1930-е окончание авангарда накладывается на окончание классического сюрреализма (расцвет означает завершенность), формируется сюрсистема, и, как следствие, все оказывается готово для функционирования кода в текстах, в том числе отстоящих от сюрреализма. Здесь уместно подключить рассуждение Р. Краусс о медиуме и технологии (со ссылкой на В. Бенямина): «Ничто не выявляет *врожденное призвание* технологии лучше, чем ее устаревание *на последней стадии развития*»¹⁹⁶.

Так и код, парадигматическая изнанка сюрреалистических текстов, раскрывается в момент темпорального снятия, «устаревания» сюрреализма, но и раскрывает «врожденное призвание» этого течения. Первый этап манифестации (конец 1910-х), пусть и самый яркий, яркостью своей пробивает путь по территории искусства, но он не всегда соответствует внутреннему коду стиля, если таковой формируется. И именно код затем начинает действовать многосторонне, полисубъектно, а сюрреализм «словно бы “стирается” под действием стольких сторонних взглядов, как отмечал в “Четвертой песне” Шюстер»¹⁹⁷.

Ввиду этого код нередко приводит к кажущимся противоположными результатам в текстовом «интерфейсе», а с учетом того, что в течение XX века код достаточно сильно обнажается, эксплицируется из-за прямых (в обход сюрсистемы) использований, может возникнуть впечатление, что либо сюрреализм окончательно исчерпан (что противоречит консенсусным установкам литературной эволюции), либо стал радикально другим, что также не вполне так, поскольку речь должна идти уже не о сюрреализме, а о сюрреалистическом коде.

Сами по себе конечные точки смещений (сон, метонимия, опыт, объект), безусловно, автоматически не указывают на наличие сюрреалистического кода. Необходимо, во-первых, их полное или частич-

¹⁹⁶ Краусс Р. «Путешествие по Северному морю»: искусство в эпоху постмедиальности. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. С. 72.

¹⁹⁷ Шень-Жандрон Ж. Сюрреализм. С. 187.

ное сочетание (эти универсальные элементы, как и буквы в словах, могут образовывать при других условиях и прочие стилевые коды, поэтому сами сочетания становятся идентификационно важными); во-вторых, само событие смещения с оставлением следа (к примеру, не метонимия, а именно метонимизация); в-третьих, контекстное и кондициональное означивание: эстетический эффект, который создает сюр, каждый раз складывается по-разному с учетом изменений в восприятии реципиентов, эстетической относительности и «перебоя вкусов» (А.Н. Веселовский), но должен неизменно опознаваться как сюрреалистический.

1. Гипносический принцип. Если для сюрреализма важно сновидение, в котором субъект освобождается, и объективно-случайно возникающие образы свидетельствуют об этой свободе, которую можно распространить через действие и на внешний мир, то на уровне кода имеет значение только изначальная возможность сновидения – состояние сна. Более того, активизируется нулевая функция сновидческого – *сон без сновидений*. Фигуру поэта-сновидца, единственного зрителя моноспектакля в собственном внутреннем иллюзионе, находящегося в состоянии гипноза, в коде инверсивно отображает структура объектной сновидной реальности с топологически впаянным в нее субъектообъектом.

Сновидческий (относящийся к сновидцу) тип субъекта и *гипносический* (относящийся к самой практике гипноза) способ кодирования образной системы характеризуют не только «период сновидений»¹⁹⁸, когда сюрреалисты, «волонтеры сновидений», доводили себя до каталептических состояний, но и сюрсистемные отношения внутри общих эстетических комплексов. Чтобы достроить перекрестную пару, для именованного кодового субъекта можно использовать тот же корень, образованный от имени Гипноса, бога сна (и именно сна как физического состояния без сновидений, в отличие, скажем, от Морфея). Получаем *гипносический* (относящийся к поэту-гипносу) тип субъекта, погружающего мир и себя самого в сон, и *сновидный* (относящийся к самому миру объектов, (не)видимому во сне) способ кодирования образной системы:

¹⁹⁸ Арагон Л. Волна грёз. С. 397.

Сюрсистема	Субъект	Объект
Сюрсистема	Сновидческий	Гипнотический
Сюрреалистический код	Гипносический	Сновидный

Гипносическое смещение программирует всевозможные онейрические мотивы, сновиденческие структуры письма и художественного мира и даже концепт грезы. В текстах, неоднозначно коррелирующих с сюрреализмом, то есть актуализирующих код напрямую, гипносический принцип и гипносический тип субъекта явлены открыто. Формально это может выражаться в топологическом устройстве художественной реальности, в перформативном использовании функционала и структуры сна или же с помощью еще более прямолинейных средств: мотивов забвения, смерти, сакрального. Мифологический Гипнос тесным образом связан с Танатосом, они братья-близнецы, но это имманентное присутствие смерти, ее родство с субъектом сюрреализма, как до этого и некоторые представители символизма (в частности, Ф. Кнопф), принимает не в декадентском и не в пессимистическом, не в экзистенциальном и не в гносеологическом ключе (вспомним слова Сократа из платоновского диалога «Федон» о том, что истинные философы занимаются смертью). В русскоязычном контексте распространен вольный парафраз сократовской мысли из эссе И. Бродского «Сын цивилизации»: «Сочинительство стихов тоже есть упражнение в умирании»¹⁹⁹. И речь здесь уже напрямую идет о написании стихов, то есть об активной деятельности субъекта, работающего на свое мнемоническое бессмертие, что в корне расходится с гипносическим принципом и с эргативностью гипносического субъекта в сюрреалистическом коде. Шопенгауэровское высказывание: «Самое счастливое мгновение счастливого человека – это когда

¹⁹⁹ Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского: В 7 т. СПб: Пушкинский фонд, 2001. Т. 5. С. 92.

он засыпает»²⁰⁰ – тоже можно было бы трансформировать в более сюрреалистическое по духу «самое *актуальное* мгновение человека – мгновение, когда он засыпает». Как известно, поэт-символист Сен-Поль-Ру вывешивал табличку «Поэт работает» на двери своего кабинета перед тем, как лечь спать. Эта работа, конечно, относилась к собиранию сновидцем образов и уяснению онейрической логики, но и сон без сновидений – это работа, только для самой реляционной сетки реальности, для кода. Переконфигурация материи, перераспределение энергии – такова и топология сакрального в сюрреализме: «Сон – не пародия, как театр. Сон – это обучение смерти. Сны – священны»²⁰¹.

3. Фрейд специально перед анализом сновидений задается вопросами о сне как таковом, дает ему характеристику, выделяя сопутствующие психологические и соматические проявления – потерю интереса к внешнему миру и желание возвращения в состояние внутриутробного существования. Впрочем, с топологической точки зрения и утробное состояние, и слияние с внешним миром, и упражнение в умирании являются вариациями одного. Фрейд делает следующее предположение: «Если такова сущность сна, то сновидение вообще не входит в его программу, а, скорее, является нежелательной добавкой. Мы даже полагаем, что сон без сновидений – самый лучший, единственно правильный. Во время сна не должно быть душевной деятельности; если она все-таки не совсем замирает, то, значит, не удалось достичь эмбрионального состояния покоя: не удалось совершенно освободиться от последних остатков душевной деятельности. Вот эти-то остатки и есть сновидения»²⁰². Однако работа мозга (как и кода) продолжается во время всего сна, в то время как «душевная» деятельность производится во второй фазе, фазе сновидений. И, наоборот, логика увиденных во сне образов и событий соотносится с онейрической логикой текста

²⁰⁰ Шопенгауэр А. Собрание сочинений: В 6 т. М.: ТЕРРА–Книжный клуб; Республика, 1999–2001. Т. 2: Мир как воля и представление. С. 485.

²⁰¹ Витрак Р. Андре Бретон // Антология французского сюрреализма. 20-е годы. С. 91.

²⁰² Фрейд З. Лекции по введению в психоанализ и Новый цикл. М.: Фирма СТД, 2006. С. 84.

так, как гипносический принцип соотносится с сюрреалистической грезой: «Между логикой самого “абсурдного” фильма и логикой сновидения всегда сохраняется одно различие, состоящее в том, что в сновидении *удивляющее не удивляет*, и, следовательно, в нем *нет ничего абсурдного*»²⁰³. Ослабление принципа реальности при засыпании или при чтении текста, просмотре фильма «благоприятствует нарциссическому уходу в себя и фантазматическому самолюбованию», однако сон без сновидений, как и код, производит очищающую десубъективацию²⁰⁴.

Сновидное множество объектов также получает инвариантную свободу благодаря парадоксальной (не)видимости. Убедительнее, чем некогда психоанализ, этот механизм описывает нейроэстетика. Так, стоит обратить внимание на один из выделенных В.С. Рамачандром эстетических законов нейроэстетики – закон пикабу: привлекательность объекта увеличивается, если он менее видим, частично скрыт; мозг оказывается привлечен загадкой, с которой столкнулся, и пытается опознать и идентифицировать объект, несмотря на недостаток информации. Сигналы от рецепторов поступают в зрительные области мозга, где интерпретируются и преобразуются в гипотезу об объекте, но затем эта информация отсылается обратно к низшим областям, тем самым корректируя последующую обработку и постепенно уточняя видимую картинку. Поэтому, пишет Рамачандран, «граница между восприятием и галлюцинацией не такая четкая, как нам бы хотелось. В определенном смысле, когда мы смотрим на мир, мы все время галлюцинируем. Можно даже рассматривать *восприятие как акт выбора одной-единственной галлюцинации*, которая лучше всего соответствует поступившей информации, которая часто фрагментарна и мимолетна. И галлюцинации, и реальное восприятие возникают из одного и того же набора процессов. Решающее различие в том, что, когда мы воспринимаем, *постоянство* внешних объектов и

²⁰³ Метц К. Воображаемое означающее. Психоанализ и кино. СПб: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013. С. 147.

²⁰⁴ Ср. взаимодействие оппозиционных сил «шаманизма» как образования своего Я и «манизма» как разобразовывания Я (Кайуа Р. Миф и человек. Человек и сакральное. С. 37).

событий помогает их закрепить. Когда мы галлюцинируем (или мечтаем, или находимся в экспериментально созданных условиях сенсорной депривации), объекты и события *свободно блуждают* в любом направлении»²⁰⁵. Можно сказать, что нейроэстетика косвенно указывает и на гипносический принцип, на забвение сна, который прошивает реальность, обеспечивая «постоянство внешних объектов», скрывая их гомогенность (в объективной перспективе) и галлюцинируемость (в субъективной проекции), но и, противореча себе, организуя онейрический (сновидение) или онирический (бред, диссоциация, безумие, болезненность) нарратив.

Размышления Рамачандрана о многократной обратной связи, наблюдаемой в мозговой деятельности при восприятии, приводят его к любопытному сопоставлению: «Каждый раз, когда мозг находит частичное соответствие, в нем рождается малюсенькое “ага!”. Сигнал посылается лимбическим структурам вознаграждения, которые, в свою очередь, вызывают поиск дополнительных, более крупных “ага!”, пока конечный объект или сцена не кристаллизуется в определенную форму. С этой точки зрения цель искусства в том, чтобы посылать сигналы, которые вызывают как можно больше мини-“ага!”, чтобы щекотать зрительные области вашего мозга. Искусство, с этой точки зрения, – это форма зрительной прелюдии к *гигантскому оргазму узнавания объекта*»²⁰⁶. Подробнее о важности этого механизма будет сказано в пунктах, посвященных принципам экспериментации и объективизации.

Гипносический сон объясняет и сюрреалистический выбор в пользу воображения как поля самых фантастических возможностей человека, а не памяти, прибывающей человека к реальному. Вынужденное повторение за собственной памятью означало бы фиаско сюрреалистического проекта²⁰⁷, но именно из памяти сознание отбирает материал для построения сновидческих образов, а стало быть, сновидная криптомнезия, действительно, оказывается

²⁰⁵ Рамачандран В.С. Мозг рассказывает. Что делает нас людьми. М.: Карьера Пресс, 2014. С. 269.

²⁰⁶ Там же. С. 269-270.

²⁰⁷ Breton A. Le Surréalisme et la Peinture // La Révolution surréaliste. 1925. № 4. P. 27.

гораздо ближе к сюрреалистической сути, чем сновидение (и вполне по-сюрреалистски звучит гребенщиковское «Долгая память хуже, чем сифилис»).

Тем важнее обращать внимание на расхождения принципов-смещений с сюрсистемой. Например, нью-йоркская группа сюрреалистов «Гидра» в дискуссионной статье, направленной против феминистской критики сюрреализма от У. Чедвик, среди прочего заявляет, что есть люди, которые «не смыслят в грёзах, в сновидениях или в поэзии, зато им не понаслышке знакома критическая пассивность и *податливая амнезия сна* <...> *Сон без грёз* всегда казался нам пустой тратой времени, особенно если это интеллектуальный сон – такой, который позволяет бесконечно продолжать академическое продвижение к идеологической лжи»²⁰⁸. Вполне логично видеть в декларациях антигипносические заявления, но также возможно предъявить контраргументы со стороны кода: не слишком ли узко понимается здесь грёза, полностью приравненная к сновидению, не является ли этот размен слишком опрометчивым и объясняемым упрощением стиля полемики? Ведь в художественных текстах, напротив, все чаще конструкция сна без сновидений становится имплицитной конструкцией поэтического высказывания, то есть уже проникает в эстетическое поле. Это означает, что гипносический принцип постепенно становится *принципитом*, он скоро окажется в сюрсистеме, которую ждет заметная переконфигурация.

Таким образом, виртуальная проработка возможностей осуществления одной из центральных задач сюрреализма – объединения сновидения и реальности – происходит согласно гипносическому принципу, актуальное решение этой задачи – в текстах и в эстетике, в частности, через концепт грёзы. Грёза, по сути, это инверсия осознанного сновидения, при котором субъект понимает, что он сейчас спит и находится внутри сна; при грёзе гипносический субъект осознает, что он сейчас бодрствует и находится в мире. По принципу сообщающихся сосудов во сне возникает

²⁰⁸ Фэрли Э., Грэм Д., Гробар Э., Вайсберг Л. Мысль бесполо, она не может размножаться // Сюрреализм. Возвращения и трактаты международного движения с 1920-х годов до наших дней. С. 295-296.

причинность, а в реальности обнаруживаются бессмысленности; в реальности накапливается материал, во сне – внесубъективные ответы на вопросы реальности: «Самое существенное открытие Бретона – это открытие *естественной связи*, существующей между *автоматизмом сна* и *появлением поэзии*»²⁰⁹. Благодаря этому механизму получит развитие одно из самых противоречивых направлений сюрреализма – «абстрактный» сюрреализм. Кроме того, начиная со второй половины XX века, гипносический принцип позволит сюрреализму осваивать ранее им отвергаемый звуковой (абстрактный, объективированный) мир.

2. Принцип метонимизации. Топологическая гомогенность активизирует отношения по смежности, им подчиняются все потенциальные образы и объекты, метонимизации подвергаются все связи между ними. Топохронность подчеркивает индексальные свойства метонимии, которая может быть основана на смежности понятийной, однако таковая тоже является результатом расширенного представления пространственности. Смещение от иконической знаковой логики к индексальной обеспечивает автоматизм и словесного письма (поэты как регистрирующие аппараты), и визуально-пространственного (та же техника фроттажа), так как отношения по смежности формируются объектами в автономии своих трансформаций на топологической поверхности, и задача сюрреалистического поэта как созерцателя эти аналоговые сигналы только зафиксировать, в то время как ассоциации по сходству формируются сознательно самим субъектом. Метонимия оказывается более бессознательным, спонтанным и скоростным вариантом поэтического синтеза, а метафора как подобная «форма или способ самоактуализации вещи»²¹⁰ используется исключительно в широком гносеологическом и феноменологическом понимании. Более того, при метонимии материала и изделия из этого материала акцент, по топологическому закону, сдвигается с собственно субъектообъекта на «материал», из которого он сделан, – информационно-реляционную поверхность. И если обычным толкова-

²⁰⁹ Андреев Л.Г. Сюрреализм. С. 118.

²¹⁰ Лехциер В.Л. Введение в феноменологию художественного опыта. Самара: Самарский университет, 2000. С. 153.

нием метонимии является перенос по смежности, то, как пишет Е.В. Падучева, «понятие концептуальной структуры позволяет определить метонимический сдвиг иначе – как сдвиг фокуса внимания при концептуализации реальной ситуации; иначе говоря, как изменение соотношения между фигурой и фоном»²¹¹.

Тавтологичность метонимии в том, что она связывает нечто уже связанное во времени и пространстве. Культ встречи, случайной находки, распространенный в среде сюрреалистов, актуален именно для обнаружения отношений смежности. Предшествование сна сновидению, сюрреальности – событиям и метаморфозам подкрепляется антиципацией смежности. Гипносический субъект фасцинируется «собственными» находками, оттого так распространен (в частности, в русской поэзии) «прием метонимического блуждания вокруг всякого предмета, который привлекает внимание»²¹², и избегания полного контакта с этим предметом («Что-то утрачено при соприкосновении с предметом слишком жарких мечтаний»²¹³).

Всеобщая, вселенская аналогия подчеркивает непрерывность конструкции, но ее парадоксальность зависит от метонимии: смежность как непрерывность дискретной структуры. Такая *метонимическая аналогия* как раз и в состоянии программировать медиаторы связи (чудесное, сокрытое, сакральное). Довольно близко к этому подошел М. Бланшо в одном из эссе: «Пустое и чистое место, разграничивающее две сферы, и есть сакральное, глубина разрыва – вот что такое теперь сакральное»²¹⁴. Конкретным результатом такого метонимического сдвига станет «своеобразный семантический эллипсис, когда время, место, объект и другие характеристики становятся знаками самого события»²¹⁵.

²¹¹ Падучева Е.В. Метафора и ее родственники // Сокровенные смыслы. Слово, текст, культура: сб. ст. в честь Н.Д. Арутюновой. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 190.

²¹² Якобсон Р. Заметки о прозе поэта Пастернака // Якобсон Р. Работы по поэтике: Переводы. М.: Прогресс, 1987. С. 336.

²¹³ Улитин П. Макаров чешет затылок. М.: Новое издательство, 2004. С. 105.

²¹⁴ Бланшо М. Путь Гельдерлина // Бланшо М. Пространство литературы. М.: Логос, 2002. С. 279.

²¹⁵ Козлова Л.А. Метафора и метонимия: сходство и различия // Вопросы когнитивной лингвистики. 2011. № 4. С. 142.

Собственно сюрреалистическое сравнение, сводящее далекие понятия, «основано не на сходстве, не на подобии, а на разнице, на шокирующем несходстве»²¹⁶, а потому можно согласиться с тактикой К. Метца, который предлагает термин «сопоставимость» вместо «сходства». Удерживает вместе различные элементы единого сравнения само отсутствие необходимости сравнивать. *Аналоговая метонимия* сюрреалистической топологии индексирует то пространство, то место, «где не упорствует больше сравнение»²¹⁷. Метонимизация позволяет увидеть далекое как смежное, и эту возможность тексты, задействующие сюрреалистический код, используют гораздо активнее, чем доступ к собственно сюрреалистическим ошеломительным или шокирующим, спонтанно смонтированным образам, которых, впрочем, также не было бы без первичной метонимизации, обращающей взор на внешние объекты. Г. Аполлинер очень точно описал в предисловии к драме «Груды Тиресия» этот начальный жест сюрреализма: «Следует вернуться к самой природе, но не подражая ей на манер фотографов. Когда человек затеял подражание ходьбе, он создал колесо, которое не похоже на ногу. Так он, сам того не зная, открыл сюрреализм»²¹⁸. Функциональное сходство колеса и ноги начнет мерцать при позиционном сдвиге, то есть метонимизации: например, если совершить этот сдвиг – человек с колесами вместо ног, – можно легко получить сюрреалистический образ.

Подобная смежность в субъектном измерении не означает близость (этническую, национальную, религиозную, культурную), которая заместила бы собой стремление к единению с миром в целом, как ее рассматривала Х. Арендт²¹⁹. Это скорее случайное соседство, разрастающееся по реляционным цепочкам в целые субурбии вселенной, в том числе и в прямом смысле. Так, сюрреалисты чикагской группы в 2009 году уже выступали про-

²¹⁶ Андреев Л.Г. Указ. соч. С. 90.

²¹⁷ Драгомощенко А. Тавтология: Стихотворения, эссе. М.: Новое литературное обозрение, 2011. С. 337.

²¹⁸ Аполлинер Г. Груды Тиресия // Аполлинер Г. Собрание сочинений: В 3 т. М.: Книжный Клуб Книговек, 2011. Т. 1. С. 211.

²¹⁹ Arendt H. *Men in Dark Times*. N.Y.: Harcourt, Brace & World, 1968. P. 15-16.

тив приватизации Луны в каких бы то ни было целях (политических или исследовательских), высказав очень личное, соседское отношение к спутнику Земли. Более привычным топосом сюрреалистических текстов является блошинный рынок, предоставляющий место для неожиданного соседства вещей со всего мира, вещей, замещающих отсутствующих людей, их смыслы и жизни. В пространстве литературного быта неофициальной советской поэзии основу составляли такие же деконструктивные метонимии соседских отношений²²⁰, хоть как-то разбавляя аналоговый принцип коммунального жилья. Возможно, с этим связана популярность в русскоязычном дискурсе обобщающей синекдохи: например, обратная метонимия (Т. Зейфрид) в текстах Платонова или в текстах нонконформистской поэзии 1970-80-х гг. и инновативной поэзии 2000-х гг., созданных под влиянием платоновской поэтики²²¹.

Сюрреалистическая топология накладывает на метонимию обязанность установления границы, разъединяющей объекты для будущих непрерывных трансформаций. В этом смысле механизм метонимизации можно сопоставить с «эросом касания», описанным М. Ямпольским, – встречей тел, «расположенных в разных измерениях, и соприкасающихся в единой точке, чтобы затем разойтись ветвями в четвертом измерении – времени»²²². И заметный на текстовом уровне эссенциализм сюрреализма

²²⁰ Smola K. Community as Device: Metonymic Art of the Late Soviet Underground // Russia–Culture of (Non-)Conformity: From the Late Soviet Era to the Present. 2018. Vol. 96-98. P. 13-50.

²²¹ Ср.: «Обобщающими метонимическими сдвигами (“разрезал хирургией”; “красные медицины”; “дикций не надо”, “ходят геральдика и канон” и многими другими) Соснора как будто увеличивает расстояние, с которого он смотрит на объекты изображения, и эти объекты кажутся уменьшенными. Такой взгляд “с птичьего полета” роднит поэтику Сосноры с поэтикой прозы А. Платонова» (Зубова Л.В. Синекдоха в поэзии Виктора Сосноры // НЛО. 2009. № 3. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2009/3/sinekdoha-v-poezii-viktora-sosnory.html> (дата обращения: 15.06.2020)). О специфике платоновской метонимии см. также: Михеев М.Ю. О поэтике Платонова и предпочтении метонимий метафорам // Philologica. 2012. Т. 9. № 21-23. С. 205-216.

²²² Ямпольский М. Поэтика касания // Драгомощенко А. Описание. СПб: Гуманитарная Академия, 2000. С. 365.

оправдывается также метонимическим сближением дальнего, геометрической рационализацией орнаментальных следов и узоров. Это перекликается с одним из тезисов философского метода коинсидентологии (материалистической диалектики совпадений) Й. Регева: «Субстанция как совпадение является, таким образом, совпадением совпадений. Удерживание-вместе – это, прежде всего, удерживание вместе двух способов удерживания вместе, двух динамических комплексов *минимального проникновения* и *максимального прилегания*. Минимальное проникновение и максимальное прилегание – это атрибуты или первичные качества, субстанции: и сама субстанция – это не что иное, как удерживание вместе и соединение этих двух несоединимых друг с другом атрибутов. Эти первичные качества служат основой всякой определенности, всякого смысла, предельными точками инвестиции всякого желания: минимальное проникновение и максимальное прилегание – это материал, из которого построены миры»²²³. Поэтому в наиболее радикальных поэтиках (и в русской поэзии сюрреалистской линии особенно) метонимизация может перерасти в *метонимическую редукцию*, которая впервые была отчетливо осуществлена Д. Хармсом в тексте «Мыр»: «Я говорил себе, что я вижу мир. Но весь мир недоступен моему взгляду, и я видел только части мира. И все, что я видел, я называл частями мира. <...> Я говорил: части гром. Части говорили: пук времени. <...> И вдруг я перестал видеть их, а потом и другие части. И я испугался, что рухнет мир. <...> И когда части пропали, то их умные свойства перестали быть умными, и их неумные свойства перестали быть не умными»²²⁴. Синекдоха регрессирует поэтическое восприятие к части, к ядру, к частям ядра, а через риторические и семиотические средства – и к коду тоже.

Поскольку у принципа-смещения нет задачи достижения и утверждения конечной точки, а для риторики более свойственны метафоро-метонимические формы, чем очевидное господство

²²³ Регев Й. Коинсидентология: краткий трактат о методе. СПб: Транслит, 2015. С. 16.

²²⁴ Хармс Д. Полное собрание сочинений: В 3 т. СПб: Академический проект, 1997. Т. 2. С. 307-308.

одной из двух фигур²²⁵, само смещение оказывается настолько важным, что за пределами кода некорректно было бы говорить о первичности метонимии как о стилепорождающем факторе или, в терминах психоанализа, о смещении как условии сгущения. Этот риторический дуализм с асимметрией в пользу метонимии, а не метафоры пытались в XX веке обосновать неоднократно Г. Росолато, Ц. Тодоров, Ю. Лотман²²⁶ и др., а применительно к конкретным художественным стилям и к сюрреализму в частности, но уже с метафорой в основе метонимии – К. Метц: «Метафорические сопоставления – “представления”, вспышки, совмещение несовместимого в излюбленной манере сюрреалистов – наполняют поверхностную ткань текста и обеспечивают большую часть конечных смежностей, то есть произведения как такового. Но в этих случаях метафора создает не метонимию, а синтагму»²²⁷. Последнее замечание относится к сопоставлению пар метафора-парадигма и метонимия-синтагма, проведенному Р.О. Якобсоном в работе о двух типах афазии, но уже с учетом расширенного варианта целой серии метонимия-синтагма-смещение-монтаж и с убедительной попыткой Метца прояснить расхождения на позиционной оси (дискурсивная последовательность) и семантической оси (смежность в определении референта): «Референциальное сходство может приводить к дискурсивному, с которым оно, однако, не совпадает <...> если мы хотим продемонстрировать механизм и эффективность референциальной иллюзии, мы видим, что она сама по себе подводит нас к тому, чтобы *сохранять* (на концептуальном уровне) *разли-*

²²⁵ В случае сюрреализма под вопросом оказываются познавательные возможности самой метафоры, одного из центральных маршрутизаторов сюрсистемы. См.: Пинковский В.И. Сюрреалистическая метафора: когнитивные возможности // Вопросы когнитивной лингвистики. 2008. № 3. С. 114.

²²⁶ «Связь языковых кодов с культурными позволяет строить на основе метонимии метафорические фигуры. В этом же направлении работает мысль Ц. Тодорова, который связывает метафору с удвоением синекдохи» (Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. С. 51); «Структура метафоры основывается на структуре метонимии и противостоит ей» (Цит. по: Метц К. Воображаемое означающее. Психоанализ и кино. С. 302).

²²⁷ Метц К. Указ. соч. С. 226.

чия между позиционной смежностью синтагмы и семантической смежностью метонимии»²²⁸.

М.Л. Гаспаров также корректирует предложенную Якобсоном модель с учетом стиховой организации текста: «Параллелизм, взаимодействие стиховых рядов, стимулирует в поэзии метафоричность, а теснота, изолированность стиховых рядов, стимулирует в поэзии метонимичность; меняющееся соотношение этих двух начал определяет эволюцию поэтических стилей»²²⁹. По предположению Якобсона, сюрреализму и поэзии соответствует скорее метафорический тип мышления, в то время как реализму и прозе – метонимический; конечно, «существуют *стихи метонимической текстуры* и прозаические повествования, пересыпанные метафорами (яркий образец – проза Белого), но, несомненно, самое тесное и глубокое родство связывает стих с метафорой, а прозу с метонимией»²³⁰. Однако наличие эволюции внутри одного направления (например, ранний метонимический авангардизм сменяется позднеавангардистской риторикой с принципом метафоры во главе²³¹) позволяет предположить, что и сюрреалистический код подвергся постепенной метонимизации, как и поэзия – прозаизации.

Парадигмальная пара Маяковский-Пастернак, выбранная Якобсоном, свидетельствует в том числе и о расхождении сюрреалистического кода и сюрреалистического интерфейса-текста: уже на техническом уровне метафора сразу сближает автора с сюрреализмом (Маяковский), а метонимия делает присутствие сюрреалистического более чем неочевидным (Пастернак), но она остается симптомом, указывающим на код. И в кодовом ракурсе

²²⁸ Метц К. Указ. соч. С. 207-208.

²²⁹ Гаспаров М.Л. Теснота стихового ряда. Семантика и синтаксис // *Analysieren als Deuten*. Wolf Schmid zum. 2004. Т. 60. С. 94-95.

²³⁰ Якобсон Р.О. Заметки о прозе поэта Пастернака. С. 331. Впрочем, в опоязовском окружении были и другие модели, связывающие уже внутри поэтического поля стратегии надязыковых представлений (метафор) и смысловых сдвигов (метонимий) (Эйхенбаум Б.М. Анна Ахматова. Опыт анализа // Эйхенбаум Б.М. О поэзии. Л.: Советский писатель, 1969. С. 133).

²³¹ Цвигун Т.В. Метафора и метонимия Романа Якобсона как метатропы русского авангардизма. URL: <http://avantgarde.narod.ru/beitraege/bu/doski/tc.htm> (дата обращения: 15.06.2020).

черты пастернаковского диегезиса уже не кажутся столь чуждыми сюрреалистическим принципам: «странная зрительная перспектива, которая характерна для *большого*, – внимание к *ближлежащим вещам*, а за ними – сразу бесконечное пространство»²³²; «интонационная инерция, взятая совершенно разговорным образом, *правдоподобная*, прозаическая», преодолевающая «расстояния *далеко расставленных, логически не связанных* между собою образов»²³³ или, наконец, *горизонтальная* стратегия репрезентации действительности как «способ вернуть вещам их *изначальную свободу*, или по крайней мере символическое обещание свободы, дав им возможность сопологаться как бы самим по себе, *помимо наблюдающего субъекта*»²³⁴. Кубофутуризм существенно повлиял на оформление сюрреализма в Западной Европе, а своеобразный метонимический кубофутуризм Пастернака – сюрреалистического кода в России.

Ж. Шенье-Жандрон выдвигает гипотезу, что раскол внутри сюрреализма между автоматическими текстами и «окультуренными» не столь важен и значителен, как раскол между текстами, функционирующими метонимично и функционирующими метафорически²³⁵. Так обнаруживаются разные версии сюрреализма, условно персонифицированные Бретоном и Арагоном. Один работает с помощью метонимических смещений, но интенционально направлен в сторону метафоры, для другого метафорический порядок является естественным, а само движение метонимично. Однако, что более ценно, Шенье-Жандрон, одна из немногих, подчеркивает принципиальную метонимичность сюрреализма: «Если психоанализ отдает нас во власть метафоры (будь то работа психики, работа сновидения или работа письма... все они суть одна и

²³² Тынянов Ю.Н. Промежуток // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 185.

²³³ Шкловский В.Б. Золотой край // Шкловский В.Б. Гамбургский счет: Статьи – воспоминания – эссе (1914-1933). М.: Советский писатель, 1990. С. 444.

²³⁴ Гаспаров Б.М. Борис Пастернак: по ту сторону поэтики (Философия. Музыка. Быт). М.: Новое литературное обозрение, 2013. С. 47.

²³⁵ Chénieux-Gendron J. Le Surréalisme et le roman. 1922-1950. Lausanne: L'Age d'homme, 1983. P. 7.

та же работа траура), то сюрреализм – с его живейшим интересом к тем же видам работы – обращает нас от метафоры, которая есть утрата, к метонимии, которая есть связь <...>. Вне зависимости от “версии” сюрреализма и от того, выдвигается ли на первый план метафора или метонимия, направление этих опытов неизменно остается одним: подтолкнуть нас самих к более внимательным поискам, пробудить в нас неизменную веру в возможность обрести “утраченный объект”»²³⁶.

Метонимия, как и субъект-гипнос, близка к тому, чтобы рассматриваться уже как часть сюрсистемы. Тем более, если такое случится, метонимия будет находиться в разряде маршрутизаторов, а они и есть самая открытая часть концептуального пространства сюрсистемы.

3. Принцип экспериментации. Смещение от образа к опыту в сюрреалистическом коде отражается не столько на сюрсистеме, где, напомним, есть узел Образ, сколько на эстетической теории образа сюрреалистов, а точнее на ее применении и дальнейшем толковании в новейшей поэтической практике. При этом можно наблюдать перекрестную, «хиастическую» (как это было в гипносическом принципе) структуру отношений: если во взаимодействии вступает образ как конкретный художественный феномен, а не концепт сюрсистемы, то под опытом будет подразумеваться не эмпирический набор чувственных данных, а нечто более абстрактное, но тем не менее соотносящееся с поэтологической проблематикой XX века.

Здесь актуальным стоит признать фрейдовский подход к травме и через нее к опыту, развитый позднее В. Бенямином с помощью разведения переживания (Erlebnis) и собственно опыта (Erfahrung). Первое – есть результат успешной защиты сознания от угроз извне, от шоковых воздействий, память о которых регистрируется субъектом в виде переживаний. А собственно опыт результирует как раз прорыв защитных механизмов сознания, а потому следы этих прорывов остаются в произвольной памяти, составной частью которой «может быть лишь то, что “пережито” *неявно и без участия сознания*, что выпало на долю субъекта не как “пережи-

²³⁶ Шенье-Жандрон Ж. Сюрреализм. С. 314.

вание”»²³⁷. Опыт, который «не принадлежит субъекту» и который «будет возвращаться в виде симптомов или искаженных образов, в том числе сновидных»²³⁸, не только питает сюрсистему, но и согласуется с гипнолическим принципом. К тому же проникновение внешнего в обход сознания – важное условие для осуществления сюрреляций и, как следствие, продления сюрреалистической топологии. Впрочем, возможно и общеэстетическое толкование этого механизма: «То, что Бодлер подразумевает под соответствиями [Correspondances. – О.Г.], можно охарактеризовать как опыт, стремящийся утвердиться бескризисно. Такое возможно только в области культового. За пределами этой области опыт, о котором идет речь, предстает перед нами как “прекрасное”»²³⁹.

И именно этот опыт подключает поэзия во второй половине XX века, а образ становится либо средством, либо помехой. Опыт воспринимается через хонтологические возвращения, наплывы, как то, что вспоминается, снится, приходит к тебе уже сущим, уже бывшим, но еще почему-то живым, фасцинирующим. Вторичное приведение этого опыта к словесному образу создает либо поэзию, либо, что гораздо вероятнее, ложный нарратив с апелляцией к авторитету, когда филистерские, «вульгарные ссылки на опыт»²⁴⁰ репрессируют воображение (чаще всего молодых) и подменяют факты личными переживаниями, псевдоопытом. Что же касается поэзии как опыта, то она представляет скорее *разрушение образов*²⁴¹. Повторимся, борьба направлена не на образ как интенсификацию воображения, но на репрезентацию, на «видимое включение чуждого в наружность привычного», по М. Хайдеггеру²⁴². Сюрреалистическая инверсия, жаме веку, погружает, наоборот, привычное в наружность

²³⁷ Беньямин В. О некоторых мотивах у Бодлера // Беньямин В. Озарения. М.: Маргис, 2000. С. 173.

²³⁸ Петровская Е.В. Боль повседневности // Электронный философский журнал Vox. 2016. № 20. URL: <https://vox-journal.org/content/Vox20/Vox20-PetrovskayaE.pdf> (дата обращения: 19.06.2020).

²³⁹ Беньямин В. О некоторых мотивах у Бодлера. С. 197.

²⁴⁰ Там же. С. 193.

²⁴¹ Петровская Е.В. Послесловие // Лаку-Лабарт Ф. Поэзия как опыт. С. 183.

²⁴² Там же.

чуждого, но чуждого-в-себе, а значит, опытного, бессознательного. Идентифицировать такой опыт возможно через увеличение связей, реляционный принцип дополнительно объясняет политичность сюрреализма. Вот как размышляет Ж. Гейро об отчуждении опыта и возвращении его через восстание: «Все, что нам представляется опытом, является искусственным. Фразы “иметь опыт” и “приобретать опыт” четко указывают, что те, у кого он есть, или те, кто его приобретают, имеют лишь косвенное отношение к опыту, не переживают его, слабо соотносятся с его сюжетом, и, соответственно, могут потреблять опыт как любой другой товар. <...> В мире без опыта восстание восстанавливает и вбирает в себя все остальное: любовный опыт, боевой опыт, опыт новых форм жизни»²⁴³.

Исследователи и критики, обращаясь к проблеме опыта применительно к поэзии, актуализируют широкое этимологическое поле слова «опыт», включающее ‘пытать’, от которого расходятся линии к эксперименту, пробе, риску²⁴⁴ (можно достроить до «искуса», «искусства»); к пытке (насилие, боль, трансгрессия) и к вопрошанию, спрашиванию (эта модальность особенно актуальна для инновативной поэзии конца XX века). Чтобы удерживать сюрреалистическую инверсию внешнего и внутреннего, объективного и субъективного, необходимо разводить не только переживание и опыт, но и экспириенс и эксперимент. *Экспериментом* тогда будут не целенаправленные, рациональные действия личности, но *метонимические спонтанные вторжения в реляционную сеть субъекта*. Примечательно, что Бретон, однозначно критикуя абсолютный рационализм понятия «опыт», в первом ма-

²⁴³ Гейро Ж. Традиция и восстание. URL: http://hylaea.ru/gayraud_tradition.html (дата обращения: 20.06.2020).

²⁴⁴ «В чем и состоит глубинное родство поэзии с политикой, понимаемой как опытное – всегда рискованное, чреватое срывом и катастрофой – обустройство общего пространства бытия (бытия-в-совместности, сказал бы философ); родство, выступающее особенно зримо в “минуты роковые”, когда подобное сочленение не дается, когда время вывихнуло сустав, сошло с петель. <...> С другой стороны, чтобы связь времен могла распасться, уже должна иметься некая “регулятивная” идея непрерывности, “идеальная” точка отсчета, каковая затем уже проецируется в будущее» (Скидан А. Политическое/поэтическое // Скидан А. Сумма поэтики. М.: Новое литературное обозрение, 2013. С. 291).

нифесте намекает на возможность борьбы за освобождение самого феномена опыта: «...и самому опыту были поставлены границы. Он мечется в клетке, и освободить его становится все труднее»²⁴⁵.

Движение от образа к опыту можно рассматривать и в плоскости движения от метафоры (образ) к метонимии (опыт как смежная совместность). И если сюрсистема предлагает модель, в которой образ выплывает из глубин подсознания, то сюрреалистический код – его наплыв на поверхность опыта. Поэтому *воображение*, соотносящееся в феноменологии с *ментальными образами*, остается концептом сюрреализма, но на уровне кода и в эволюции сюрреалистического происходит смещение в сторону *восприятия*, соотносящегося с *реальными образами*.

Так возникает необходимое противоречие внутри структуры понятия опыта: это и риск, действие, проба, но и длительные следы невидимого, незапоминаемого сознанием. Сюръекцией этого противоречия в концептуальном пространстве может быть Объективный случай как *невероятный опыт* и сопряжение невозможных встреч. И для него нужно не только «разрушение образов» (авангардистский элемент сюрра на это все равно заточен, как бы ни развивалась сюрреалистическая теория образа и тропов), но и *предательство образов* (одноименная картина Р. Магритта вскрывает двусмысленность этого мероприятия: мы предаем образы, но и они эстетически нас обманывают, *изменяют*). Предательство и измена добавляются к другим, кажущимся одиозными установкам сюрреализма – ревизионизму и редукционизму; возможно, именно такие свойства нужны этому стилю для выживания в неблагоприятной среде, в которой он только и актуализируется. Единственно, необходимо удерживать антифрастический потенциал этого предательства в значении ‘предать пагубное пристрастие’, ‘отказаться от наркотика-образа’: «Сюрреализм есть особый порок, и заключается он в беспорядочном и безудержном употреблении наркотика, имя которому – образ; или даже скорее в постоянной провокации, когда *образ уже оказывается не властен* ни над самим собой, ни над теми непредвиденными потрясениями и метаморфозами, ко-

²⁴⁵ Бретон А. Манифест сюрреализма // Называть вещи своими именами... С. 45.

торые он вызывает в области представлений, всякий раз вынуждая нас пересматривать весь порядок Вселенной»²⁴⁶. Арагон предлагает понятие «сюрреалистического изобретения», которое совмещает образ с опытом, экспериментом. В эссе «Тень изобретателя» он призывает обратить внимание не на полезные изобретения, рождающиеся усилиями произвольной памяти и рации, а на их тень, в которой истончается образ, приближаясь к горизонту событий, но только так осуществляется настоящее, опытное (в обновленном, беньяминовском смысле и в логике реляционного принципа) изобретение: «Изобретение – это установление *сюрреального отношения* между конкретными элементами»²⁴⁷. Такая экспериментация стоит за интересом сюрреалистов к готовым объектам, к архивам и коллекциям.

Сюрреалистический код не дает сюрреализму остаться практикой образотворчества (этот риск понимали и сами сюрреалисты еще в 1930-х годах) и предъясвляет опыт как пространство между прошлыми и будущими, возможными практиками, не различая возможное, воображаемое и уже-воспринятое. В сюрреалистическом письме частными проявлениями смещения от образа к опыту становятся позиции иррациональной конкретности: нарративы свидетельства, констатации, документации, каталогизации и т.д.

Еще одна важная привязка экспериментации, позволяющая постепенно ввести в поле рассуждения четвертый, объектный принцип-смещение, – это привязка к визуальности, «к *визуальному опыту* полусонного-полубодряющего сознания»²⁴⁸ в диегезисе художественной реальности сюрреализма. Здесь можно увидеть в действии и закон пикабу, отсылающий к визуальному опыту через оккультацию, через мотив созерцания невидимого и идею краткой обнаженной или долгой, но медленно обнажаемой красоты из второго манифеста сюрреализма.

²⁴⁶ Aragon L. Le Paysan de Paris. P.: Gallimard, Le Livre de Poche, 1966. P. 83. Пер. С. Дубина.

²⁴⁷ Арагон Л. Тень изобретателя // Антология французского сюрреализма. 20-е годы. С. 88.

²⁴⁸ Краусс Р. Фотографические условия сюрреализма // Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. М.: Художественный журнал, 2003. С. 98.

Минимальным жестом визуального опыта все же стоит признать *созерцание невидимого*. В сюрсистеме отображенным от этого жеста мотивом становится неоднократно воспроизведенное в текстах и фотомонтажах смотрение с закрытыми глазами, указывающее на присутствие сновидца, прозревающего истинное, прекрасное, чудесное, сакральное, эротическое:

О друзья мои, закроем глаза
Пока не услышим, как перестанут свистеть
Прозрачные змеи пространств
Ведь мы живем в абсолютной древности, –
В каждом луче есть слуховое оконце...²⁴⁹

К слову, современные эксперименты в нейробиологии также показывают, что при решении задачи не аналитически, а через внезапное понимание активность нейронов в зрительной коре снижается. Закрытые глаза (даже если они «закрыты» только с точки зрения нейронной сети) способствуют концентрации и воображению, а значит, и озарениям²⁵⁰.

Интроспективное смотрение с закрытыми глазами в коде оборачивается смотрением с открытыми глазами, но в темноту пространства, за которой находятся предметы, места или люди. В экстроспективном признании объектов, которых не видно, и заключается созерцание невидимого. Этот объективный поворот проясняет и гипносическую позицию: процедура смотрения сна без сновидений не приравнивается однозначно к танатальному состоянию, но демонстрирует инсайтные и эстетические возможности такого созерцания.

Используя неологизм С. Малларме из «Сонета на икс», можно назвать созерцание невидимого своеобразным дополнительным *ptyx*-принципом. *Ptyx* («отсутствующий в пустой комнате», «раковина»²⁵¹) – это нечто, что отсутствует, но этим указывает на

²⁴⁹ Бретон А. Благовестие любви // Антология французского сюрреализма. 20-е годы. С. 79.

²⁵⁰ Kounios J., Beeman M. The Aha! moment: The cognitive neuroscience of insight // Current directions in psychological science. 2009. Vol. 18. № 4. P. 212.

²⁵¹ Зенкин С. Пророчество о культуре (творчество Стефана Малларме) // Малларме С. Сочинения в стихах и прозе. М.: Радуга, 1995. С. 17.

присутствие (раковина моллюска, складки закрытого веера): «На алтарях, в пустой гостиной: там – не птикс, / Игрушка звончатой тщеты, просвет фарфора»²⁵². Птикс может выражаться в конкретных образах: например, знаменитая коробка из «Дневной красавицы» Л. Бунюэля. Тайна является, но при сюрреалистической парадоксальной оккультации раскрытие сокрытого оставляет сокрытое сокрытым.

Одним из парадигмальных ртух-сюжетов можно назвать средневековую легенду о леди Годиве, проехавшей голой по улицам города Ковентри ради того, чтобы ее муж, эрл Леофрик, освободил от жестокого налогообложения горожан. Любящие и уважающие ее горожане решают уйти с улиц и закрыть в назначенный час свои окна, чтобы не смущать и не позорить свою леди. Они не видят ее, хотя она проезжает мимо их домов, раздается стук копыт, и это воспринимается как событие. Само переживание этого *опыта*, проникающего мимо субъекта и его сознания и мимо его зрительного контакта в само подсознание, и есть созерцание невидимого, или ртух-принцип.

Дополнительный поздний эпизод легенды вводит персонажа Тома, который все-таки подглядел за обнаженной леди и сразу после этого ослеп. Таким образом, сама структура легенды подсказывает дальнейшие ее перечитывания: жесткий выбор стоит между *визуальным опытом* созерцания темноты или пустоты²⁵³ и *зрительной дисфункцией*, которая поражает предателя образов, но и открывает в нем новые, сновидческие возможности. Однако оба варианта вписываются в сюрреалистическое поле, только второй путь – это путь классического сюрреализма (поэт как уайерист; изображение не пустоты, но самой Годивы на картинах и в скульп-

²⁵² Малларме С. Собрание стихотворений. М.: Художественная литература, 1990. С. 71.

²⁵³ Действительно, этот мотив может коррелировать с восточными, даосскими практиками, о которых вспоминает М. Лейрис в статье «Хуан Миро», где он пишет о практике «созерцания пустоты» как способе увидеть истину или добраться до бессознательного, феноменологически демонтировав последовательно все реальные видимые объекты (Лейрис М. Хуан Миро // Антология французского сюрреализма. 20-е годы. С. 345).

птуре, например, С. Дали), тогда как действие сюрреалистического кода подталкивает к принятию первого варианта. И в этом случае речь не просто об отсутствующем объекте, усиливающим желание, здесь выражается желание как невидение самого события, свершающегося прямо перед глазами, не способными прорваться сквозь темноту или естественную преграду. Темнота объективна, она покрывает объекты и насыщает опытом субъекты, подвергая сомнению саму субъектно-объектную границу. Это тоже «слепое» зрение, как и сновидческое, только направлено оно вовне²⁵⁴. Закрывать глаза необходимо для интроспекции, воображения, но не экспериментации.

В русской поэзии XX века прямое использование этой легенды практически всегда строится на истории о подглядывающем Томе: «Не потому ль, что я видел на детской картинке / Леди Годиву с распущенной рыжею гривой, / Я повторяю еще про себя под сурдинку: / Леди Годива, прощай! Я не помню, Годива...»²⁵⁵. Впрочем, местом авторефлексий Мандельштама становится *пустой* город (Ленинград), метонимизирующий и безвременно, и саму страну. Повторит этот ход (Годива как страна), эксплицирует его и метапоэтическую привязку к легенде И. Бродский: «В полночь всякая речь / обретает ухватки слепца; / так что даже “отчизна” на ощупь – как Леди Годива»²⁵⁶. Предательство образов открывает возможности образотворчества, а объектная герметизация генерирует процессы самопознания. Однако принцип экспериментации должен противостоять или, по крайней мере, радикально проблематизировать вопрос идентификации, чтобы «принцип аналогии <...> преобладал бы над принципом идентичности»²⁵⁷, чтобы обеспечить патафизическое удерживание антифрастических установок сюрреалистического кода.

²⁵⁴ «Вероятно, нечто подобное бывает со зрением, которое благодаря расширению зрачка обостряется в темноте. Темнота здесь – не отсутствие света (или шума), а поглощенность тем, что вовне» (Батай Ж. Внутренний опыт // Батай Ж. Сумма атеологии: Философия и мистика. М.: Ладомир, 2016. С. 93).

²⁵⁵ Мандельштам О.Э. Полное собрание сочинений и писем. Т. 1. С. 154.

²⁵⁶ Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского. Т. 3. С. 50.

²⁵⁷ Возможное против реального // Сюрреализм. Возвращения и трактаты международного движения с 1920-х годов до наших дней. С. 237.

Поэтому необходимо сказать еще об одной мотивной функции, неоднократно реализующейся в текстах сюрреалистической линии и позволяющей увидеть очередные связи между принципом экспериментации и объектным принципом. Это функция *ауратической неуловимости субъектообъекта во времени*. Она является следствием чудесного невидения, созерцания сокрытого (можно это дополнить образом призрачного и прозрачного – того, что есть, но чего не должно было быть).

В рассказе «Железная старуха» А. Платонова мальчик Егор встречается с разными живыми и неживыми субъектообъектами, заводя с ними разговор и пытаясь понять «личность» каждого из них. Расставание с ними, потеря зрительного контакта подвешивают вопрос будущих идентификаций, узнаваний («оргазм узнавания объекта»): «Жук сначала полетел, а потом сел на землю и пошел пешком. И Егору стало вдруг скучно без жука. Он понял, что *больше его никогда не увидит, и если увидит, то не узнает его*, потому что в деревне много прочих жуков. А этот жук будет где-нибудь жить, а потом помрет, и все его забудут, один только Егор будет помнить этого неизвестного жука»²⁵⁸. Даже в таких, кажется, далеких от эстетики сюрреализма текстах кодовая presupпозиция созерцания невидимого приводит к мизансценам обнаружения чудесного в обыденном: идентифицируя жука в сновидческом, вероятностном формате будущего времени, мальчик вглядывается в темноту, в пустоту «личности» другого субъектообъекта.

Приведем другой пример реализации указанной функции. В произведении «Штемпель: Москва» автобиографический герой С. Кржижановского бродит по московским кладбищам и замечает: «...меня больше всего волнует старый мраморный постамент <...>, подписанный: Venus. Поверх постамента нет никакой Venus – статуя давно, вероятно, разбита, – осталась неотколотой лишь одна мраморная ее ступня с нежным очерком пальцев. Это все, что

²⁵⁸ Платонов А.П. Собрание сочинений. Т. 6: Сухой хлеб: Рассказы, сказки. С. 98.

есть: но я, помню, долго стоял, созерцая то, чего *нет* [курсив автора. – О.Г.]»²⁵⁹. Тема утраты, недостатка объекта, его наличествующего отсутствия выражает изначальную сновидную структуру образования субъекта, но ключом к прочтению таких мизансцен становятся именно топология и сюрреалистическое расслоение перекрученного времени. К. Метц демонстрирует этот эффект на примере кино, в котором сначала актер снимается в кадре (присутствует), а зритель в этот момент отсутствует, затем зритель сидит в кинотеатре (присутствует) и смотрит на актера, которого уже в реальном времени и в этом пространстве нет: «Таким образом, кино находит способ *выставлять напоказ и (одновременно) скрывать*. Постоянный обмен позиций видящего и видимого должен быть надломлен в своей сердцевине, и тогда две эти разъединенные половинки разместятся в *двух различных временных отрезках*: это еще одно *расщепление*»²⁶⁰.

В литературе второй половины XX века объективный поворот трансформирует этот мотив: субъект метонимически замещается либо самим восприятием, либо органами восприятия, происходит персонификация объекта: «Взгляд привыкает. Взгляд забывает, что когда-то чувствовал утрату. Он уже не помнит прежних черт. А новые черты, кажется, так всегда и были. Старый тополь нас принимает на новых основаниях, а мы его»²⁶¹. Здесь образ из прошлого постепенно забывается (гипносический принцип) и медиализируется сновидной сетью отношений (реляционный принцип): лицо из сновидения всегда отличается от реального лица, которое мы знаем здесь и сейчас, но только теперь это лицо (объект: тополь) принимает и нас в модифицирующей нас итерации. Актуальное настоящее создает иллюзию, что «новые черты <...> так всегда и были», что еще сильнее деформирует, остраивает, размывает прежние черты. Но сюрреальность ситуации в том, что это именно *старый* тополь, это *тот же* объект, который продолжает быть, встречаться, но который видится уже как новый, другой (жаме вю), он не может быть узнан в

²⁵⁹ Кржижановский С.Д. Собрание сочинений: В 6 т. СПб: Симпозиум; Б. С. Г.-Пресс, 2001-2013. Т. 1. С. 539.

²⁶⁰ Метц К. Воображаемое означающее. Психоанализ и кино. С. 119.

²⁶¹ Улитин П. Макаров чешет затылок. С. 88.

состоянии бодрствования, то есть в изменяющем объекты времени, только в расслоенном и/или остановленном.

В «Тысяче плато» Ж. Делёз и Ф. Гваттари, опосредованно выразившие многие нюансы, могущие быть отнесенными к сюрреалистическому коду, ставят близкую к обсуждаемой функции проблему ритуурнели: «Остается ли ритуурнель территориальной или територизирующей, или же она уносится прочь в подвижном блоке, прочерчивающем трансверсаль через все координаты – и через любого посредника между ними обоими?»²⁶² или в формулировке поэта Н. Сафонова: «Как понять, что нечто повторилось, будучи различным?»²⁶³. Становление чем-то связано с двусмысленностью територизации и детерриторизации, которую Делёз и Гваттари определяют двусмысленностью Родного, когда «Родное снаружи»²⁶⁴ (зеркальное отражение *unheimlich* Фрейда). И здесь смежным должно быть определение из другой работы Делёза и Гваттари: «Концепт – это событие, а не сущность и не вещь»²⁶⁵. При постоянном разговоре о концептах и концептосфере сюрреализма важно учитывать, что идея реляционности не в последнюю очередь проникает через философский дискурс, влияющий и на поэзию второй половины XX века. Концепты, и это особенно относится к сюрреалистическим концептам, означивают не идентичность вещи, но скорее отношение к или с ней. Тогда вещь становится *реляционным объектом*, и как особое условие здесь – остановка времени: «Вне времени нет понятия, а значит, нет и вещи, изменяющейся, но тождественной себе в этих изменениях, есть лишь, как говорит Кант, “рождение или исчезновение субстанции” или – событие: то есть то, что не может иметь места во времени, но то, что задает режимы восприятия самой темпоральности»²⁶⁶. Задержка

²⁶² Делёз Ж., Гваттари Ф. Тысяча плато: Капитализм и шизофрения. С. 502.

²⁶³ Сафонов Н. Звучащие пустыни: шизоанализ, исследования звука и интуитивная экология // *Stasis*. 2019. Т. 7. № 1. С. 474.

²⁶⁴ Делёз Ж., Гваттари Ф. Указ. соч. С. 542.

²⁶⁵ Делёз Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? М.: Академический Проект, 2009. С. 27.

²⁶⁶ Корчинский А.В. Форманты мысли: Литература и философский дискурс. М.: Языки славянской культуры, 2015. С. 57.

экспериментации влияет на субъектную интроспекцию во времени, согласно замечательному образу В. Беньямина: «Человек, утративший опыт, чувствует себя исторгнутым из календаря. Обитателю большого города это чувство знакомо по воскресеньям»²⁶⁷.

Так рождаются сюрреалистические концепты и в поэтических текстах. Например, в финале «Бубновой дамы» П. Элюара:

И так всегда – то же признание, та же юность, те же чистые глаза, то же наивное движение рук на моей шее, та же ласка, то же откровение.

Но никогда – та же женщина.

Карты предсказали мне, что я встречу ее в жизни, так и не узнав ее.

Влюбленный в любовь²⁶⁸ –

принцип аналогии и реляционности действительно замещает принцип идентичности, помогая становлению-любовью, и в этом двойственность самого сюрреализма как борьбы двух его начал – фигуративного/эссенциального и релятивистского/нигилистического/ревизионистского, здесь точка столкновения этих инсюрреалистических тенденций.

Желание сновидческой погони за субъектообъектом, стремление увидеть четко лицо, постоянно пересобирающееся в сновидном пространстве, могут напоминать элегическую эмоцию, выраженную некогда в вийоновской формуле «Но где же прошлогодний снег?» (в переводе Н. Гумилева) из «Баллады о дамах прошлых времен». Однако обращена эта эмоция не в прошлое (сюрреализму чужды сентиментализм и элегичность), а в настоящее или в будущее. В тексте «Однажды там будет...» А. Бретон действительно разворачивает фразу/эмоцию Ф. Вийона: «Но где снег завтрашнего дня?»²⁶⁹. Такая конструкция активизирует воображение, стремящееся стать реальностью, а значит, и грезовую, не элегическую интенсию.

Только на границе рационального или в зияниях логики и разума возникает допущение идентичности. Это (сюр)ноуме-

²⁶⁷ Беньямин В. О некоторых мотивах у Бодлера. С. 201.

²⁶⁸ Элюар П. Бубновая дама // Антология французского сюрреализма. 20-е годы. С. 160.

²⁶⁹ Бретон А. Однажды там будет... // Там же. С. 351.

нальное восприятие может развиваться как в сторону воображаемого, чудесного (любви), возвращая память о субъектообъекте («Один только Егор *будет помнить этого неизвестного жука*» у Платонова и «Все, что я люблю, *осталось*» у Арагона), так и в сторону когнитивной модуляции и аналитического усилия, благодаря которым изменяется сам фрейм созерцания. Так, в стихотворении А. Драгомощенко «Настурция как реальность» образ усложняется и зумируется до молекулярного уровня взаимодействия объектов, но при этом прямо в тексте начинает мерцать и субъект высказывания: «Произнеси: А.Т.Д., риторика накопления. / Утверждение: те ли стрижи (что три года назад), / словно молекулы тьмы, тему вечера / снова соткут для звезды, обронившей / мускулистую линию в темя залива?»²⁷⁰. Такой подход возвращает в измененном виде феноменальный горизонт, а также конкретику, физику образов. В концовке стихотворения эта возможность ноуменального подключения к единому (хоть и дискретному, пористому) миру является средством самого письма, самой поэзии, возможно, чуда поэзии, указывающего на то, что топологически это именно «*те же* стрижи, бумага, пустившая корни / в шершавую древесину стола»²⁷¹. Визуальная экспериментация, которой завершается текст, не завершает сам опыт сюрреального:

Молекула не имеет отношения к молитвам,
но видеть, *вдевая увиденное в иглу*, жадность
которой под стать безукоризненности ее выбора:
тончайшего отверстия форм.

Пустое колесо по склону. Настурция и огонь²⁷².

Бретон в романе «Надя», ссылаясь на опыт и слова Д. де Кирико, также распространяет этот принцип на сам процесс творчества. Завершенное произведение только слегка напоминает об изначальном аффекте (в случае Кирико – удивление), который вызвал к жизни это произведение. Однако сходство между ними такое же

²⁷⁰ Драгомощенко А. Тавтология: Стихотворения, эссе. С. 422.

²⁷¹ Там же. С. 429.

²⁷² Там же.

странное, «как сходство двух братьев или, точнее, как образ какого-либо лица в сновидении и его реальное лицо. Это одновременно тот же самый человек и не он: в его чертах заметно *легкое и таинственное преобразование*»²⁷³. Опыт как преобразование включает топологическую трансформацию образов с сохранением следа от смещения, по которому и идет ноуменальный сигнал в поисках «того же жука», «того же тополя», «тех же стрижей», «той же женщины». Такая аффектированная встреча с субъектообъектом и переживание его идентичности воспроизводят *ауратический* опыт восприятия во сне. Как пишет об этом П. Валери: «Во сне <...> такое тождество существует [тождество между субъектом и вещью. – О.Г.]. Вещи, которые вижу я, видят меня так же, как я вижу их»²⁷⁴. Привлекательность, ауратичность субъектообъекта прямо пропорциональна сокрытости его идентичности (ptyX).

Постоянное референциальное и феноменальное сомнение (переживание контингентности) объединяет художественные реальности французского сюрреализма, А. Платонова, А. Драгомощенко, некоторых метареалистов, а также поэтов новейшего времени, в частности, Г. Рымбу и В. Банникова. Функциональным же решением (*impref.*) неизменно становится не определение сущности, субъекта, но *идентичность самого события, опыта*.

4. Объектный принцип. Вещь и предмет в сюрреализме заряжены субъектностью, поскольку выступают заряженными чудом проводниками желания, и в итоге элиминируются «внутренней моделью». Интроецированная структура диегезиса также подтверждает этот факт. Объект метонимичен сюрреалистическому предмету, именно он, как уже говорилось, приближается к гипнолической материи, как к горизонту событий, предьявляя собственно объектное и замыкая круг смещений. Поэтому если с предметом объект вступает в метонимическую связь, то с субъектом – в реверсивную: объект – это антиципация субъекта, а не проекция (как в случае с предметом). В художественных текстах *опредмечивание* осуществляет синтез живого и неживого, а кодовая *объективизация* – синтез воображаемого и воспринимаемого. Так реализуется

²⁷³ Бретон А. Надя // Антология французского сюрреализма. 20-е годы. С. 192.

²⁷⁴ Цит. по: Беньямин В. О некоторых мотивах у Бодлера. С. 205.

«участие сюрреализма в перманентной революции людей и вещей, от которой он неотделим»²⁷⁵.

Объектный принцип был сформирован в результате сюрреалистической практики находок, создания воображаемых предметов, предметов символического функционирования, а также индивидуальных проектов объективной поэзии А. Рембо («*Je est un autre*») и «лирического материализма» С. Малларме²⁷⁶. Общим фоном выступает авангардистское стремление преодолеть границы человеческого. В дальнейшем, в течение XX века сюрреализм под влиянием кода еще больше объективируется, что продиктовано, впрочем, не только объектным принципом-смещением, но и сюрсистемной установкой на переход от субъекта к объекту. Только теперь автор и читатель не просто должны «отдаваться ощущению потери самого себя»²⁷⁷, как в стиховещах Бретона, но и, как в объектно-ориентированной поэзии новейшего времени, должны быть «отождествлены с ускользящим и отчужденным материальным объектом»²⁷⁸.

Возникновение как образов, так и объектов в сюрреалистическом коде может быть описано через феномены парейдолии и анаморфоза, отвечающие топологическому и реляционному принципам. Как раз в аспекте преодоления человеческого рассматривает анаморфоз Ю. Такер, связывая сюрреалистические (лотреамоновские) тропы отрицания (философ называет анаморфоз и аморфоз в качестве таковых) с «готическим блаженством потери всякой формы – и в особенности человеческой формы. Если воспользоваться терминологией апофатической традиции отрицания в мистицизме, мы могли бы назвать это “апофатической животностью”»²⁷⁹. И анаморфоз, и

²⁷⁵ Начнем с расставания // Сюрреализм. Воззвания и трактаты международного движения с 1920-х годов до наших дней. С. 150.

²⁷⁶ Арсеньев П. *Poésie objective*, или о документальных поэтических объектах // Транслит: литературно-критический альманах. СПб, 2017. № 19. С. 71-76.

²⁷⁷ Гальцова Е.Д. Сюрреализм и театр... С. 247.

²⁷⁸ Голынько-Вольфсон Д. Поэзия закрытого доступа: тезисы к объективации поэтического образа // Транслит: литературно-критический альманах. СПб, 2017. № 19. С. 18.

²⁷⁹ Такер Ю. Ужас философии: В 3 т. Пермь: Гиле Пресс, 2017-2019. Т. 3: Щупальца длиннее ночи. С. 74.

аморфоз сюръектируют процессы создания и разрушения объекта, хотя «анаморфоз имеет преимущественно метаморфический характер, характер аморфоза преимущественно морфологический, имеющий дело с пределами формы и бесформенности»²⁸⁰. Сам Лотреамон объясняет свою манеру письма с помощью феномена, называемого в современной науке мурмурацией, то есть скоординированного полета многочисленных групп скворцов: «Их стаи летят в строгом порядке, словно хорошо обученные солдаты, с завидной точностью выполняя приказы полководца. Скворцы послушны инстинкту, это он велит им все время стремиться к центру стаи, меж тем как ускорение полета постоянно отбрасывает их в сторону, и в результате птичье множество, объединенное тягой к определенной точке, бесконечно и беспорядочно кружась, образует нечто подобное клубящемуся вихрю, который, хотя и не имеет общей направляющей, все же явственно вращается вокруг своей оси <...> центральная часть клубка, хотя постоянно увеличивается в размерах, но сдерживается противоборством прилегающих витков спирали и остается самой плотной сравнительно с другими слоями частью стаи, они же, в свою очередь, тем плотнее, чем ближе к центру»²⁸¹. Хотя явление мурмурации в полной мере до сих пор не изучено, однако предположительно известно, каким образом скворцам удается добиваться слаженности действий. Каждая отдельная птица ориентируется на ближайших (смежных) сородичей слева, справа и особенно летящих впереди; ориентация на 7-8 особей рядом с собой и быстрая, в доли секунды, реакция на их движения, позволяет коллективно менять направление полета, что для стороннего наблюдателя выглядит как игра анаморфоза и аморфоза, в результате которой контуры этого вихря иногда напоминают те или иные фигурные образы, как при декалькомании или песочной анимации. Одного, главного кормчего у стаи нет, Лотреамон пишет, что она «не имеет общей направляющей», и его сравнение с солдатами, которые выполняют приказы полководца, относится именно к общему принципу («инстинкту»),

²⁸⁰ Такер Ю. Ужас философии: В 3 т. Пермь: Гиле Пресс, 2017-2019. Т. 3: Щупальца длиннее ночи. С. 75.

²⁸¹ Лотреамон. Песни Мальдорора. Стихотворения. Лотреамон после Лотреамона. М.: Ad Marginem, 1998. С. 249.

а не конкретной птице (субъекту). Именно сюрреляционизм, плотность отношений смежных субъектообъектов образует тягу к центру, к гомогенной материи, а вместе с тем и реляционную субъектность (сама стая), и единую объектную формацию гомеоморфных топологических изменений, которые в природе позволяют скворцам выживать и спастись от хищников, а поэту, как пишет Лотреамон, удерживать в качестве неизменного (при всей текучести письма) сам «поэтический лад», на который настроена его душа.

Бретон постоянно размышлял о некоем силовом поле, структурирующем субъектообъектную имманентность мира: от метафоры магнитных полей и собственно идеи автоматизма до мифа о «Великих Прозрачных». Что касается последнего, А. и О. Вирмо верно отмечают, что бретоновское предположение, будто бы «над человеком “есть живые существа, чьи повадки для него так же постижимы, как его собственное поведение – для поденки или кита” <...> пытались истолковать как сползание к эзотеризму, тогда как оно предполагало только *преодоление антропоморфизма*»²⁸².

Мотив прозрачности подключает принцип экспериментации невидимого, отсылая к установке сюрреализма на проникновение в сокровище, тайное. Непрозрачность самих объектов (частые образы перчаток, перегородок, кулис и т.д.), отказ в прямом доступе к ним указывают на современные спекулятивно-реалистические направления в философии и литературе. И скорее как литературу можно рассматривать многие тексты объектно-ориентированной онтологии (Г. Харман), темного витализма и нового нигилизма (Ю. Такер, Б. Вудард), ксенопоэтики (Р. Негарестани) и др.; как на литературу, на них также оказывает свое воздействие и сюрреалистический код. И в объектно-ориентированной поэзии, и в поэзии сюрреалистической линии «объектность поэтического образа представляет собой динамичнодвигающуюся и номадически разворачивающуюся материю <...> поэтический образ делается практически недоступен субъективному видению, неподвластен манипулятивному человеческому вмешательству»²⁸³, а «любая конститутивная форма

²⁸² Вирмо А. и О. Мэтры мирового сюрреализма. СПб: Академический проект, 1996. С. 268-269.

²⁸³ Голыинко-Вольфсон Д. Поэзия закрытого доступа... С. 16.

субъектности <...> сплющена и редуцирована к состоянию зыбкой и мерцающей субстанции»²⁸⁴. И эта близость позволяет с новой стороны увидеть взаимодействие смещений: *предмет* → *объект* → *объектно-ориентированный образ* → *опыт*.

В критическом сопоставлении с современной «темной» и объектной философией раскрываются нюансы сюрреалистического кода. Во-первых, в код заложено стремление к гомогенной реальности, в объектно-ориентированной философии этого стремления нет, и изучается скорее гетерогенность. Во-вторых, код не устраняет полностью субъектность, предъявляя неразличение или диалектику субъекта и объекта: в объекте скрываются личинки субъектности, а субъектность не что иное, как реляционная сеть и следы смещений от объектов. В-третьих, прямой доступ к объекту в сюрреалистическом коде возможен через экспериментацию, которая, что программно противоречиво, есть непрямой опыт (в обход первичного переживания), он же – собственно опыт (*Erfahrung*), прорыв внешнего во внутреннее. В-четвертых, в коде нет четкого размежевания с традицией корреляционизма, но и не принимается также лейбницевская монадическая структура реальности, поэтому особенно показательно сближение-расхождение сюрреалистического с новым пессимизмом или пессимистическим реализмом (тот же Ю. Такер). К ужасу бытия сюрреализм не приходит, хотя постоянно касается его метонимических зон. В-пятых, функционирование объекта по принципу черного тела в случае объектно-ориентированной философии и литературы говорит об отказе субъективности в доступе, а в случае сюрреалистического кода – о сюрреляционизме: напомним, что одним из симптомов его является как раз сокрытие связей, дополняющееся, однако, их увеличением, а значит, уплотнением корреляционной сети отношений. А поскольку «актером» является не объект, а субъектообъект, то и отношения могут быть не только межобъектными. Ближе к сюрреалистическому коду подходит Г. Харман, когда размышляет о дремлющем состоянии некоторых объектов. Они могут не восприниматься напрямую, как «капли воды вечно существуют на поверхности океана» (как и при созерцании невидимого), но не перестают от этого быть реальными, как и чи-

²⁸⁴ Голыинко-Вольфсон Д. Поэзия закрытого доступа... С. 18.

стый сон не означает смерть: «Мертвый объект больше не реален, тогда как дремлющий – реален, просто он пребывает вне отношений <...> реальный объект расположен глубже, чем такие отношения, и зачастую вступает в них без каких-либо длительных последствий для себя. Поэтому дремлющие объекты – самый чистый вид объектов, какой только мы способны исследовать»²⁸⁵. Да, чистота такого объекта признается и сюрреализмом, но отличие заключается в том, что в дремлющем состоянии сюрреалистический объект как раз и начинает вступать в отношения, обрабатывать связи с другими, постепенно складывая субъектность, подобно аутотелической деятельности мозга в фазе медленного сна. А пробуждаясь, внешняя субъектность, то есть сознание, как раз и пытается обособиться от других субъектов и объектов.

С. Дали писал, что «мода на сюрреалистические предметы поставила крест на излюбленном занятии сюрреалистов – записи сновидений»²⁸⁶. Примечательно, что именно предметность и стоящий за ней объектный принцип снижают значимость сновидения (возможно, это помогает и гипносическому смещению). А в довершение объектная ориентированность деконструирует эссенциалистскую установку классического сюрреализма. Действительно, «у сюрреалистов язык обращен к объекту, и именно эта устремленность удостоверяет, что он продиктован желанием»²⁸⁷, вот только если в сюрсистеме желание как инципит действительно предвосхищает объект, то в коде эта диспозиция инверсирована: уже объект в рамках объектного смещения предшествует желанию как инципиту, активирует его, и так запускается новый процесс в сюрсистеме по сюръекции смыслов.

Прочие параметры, принципы и жесты, связанные с кодом, и ассоциированные с ним специальные нюансы будут рассмотрены в следующих главах. В тех эпизодах, когда текст или авторская поэтика задействуют и код, и сюрсистему, для сохранения ракурса

²⁸⁵ Харман Г. Четвероякий объект: Метафизика вещей после Хайдеггера. Пермь: Гиле Пресс, 2015. С. 123.

²⁸⁶ Дали С. Тайная жизнь Сальвадора Дали, написанная им самим. М.: Сварог, 1996. С. 267.

²⁸⁷ Шенье-Жандрон Ж. Сюрреализм. С. 218.

будет обозначаться только код, кроме тех случаев, где необходимо подчеркнуть их специфические воздействия. Аналитические части работы будут концептуально дополнять положения, высказанные в этой главе, а не только иллюстрировать их, поскольку общая задача исследования также состоит в обнаружении возможных функциональных и контекстных дополнений, смещений и расширений сюрреалистического поля.

ГЛАВА 2. ФОРМИРОВАНИЕ И УСЛОВИЯ РЕАЛИЗАЦИИ СЮРРЕАЛИСТИЧЕСКОГО КОДА

§ 2.1. Минимальные жесты сюрреалистического в прозе С. Кржижановского

В специальных исследованиях поэтики С. Кржижановского регулярно поднимается вопрос о стиле и методе автора. При этом традиционный вопрос об оригинальности и влияниях актуализируется особенно остро, поскольку индивидуальная узнаваемость манеры Кржижановского сочетается с реминисцентной насыщенностью письма. Поэтому в научном изучении художественной практики писателя нередко сочетаются идиографический и номотетический подходы.

При рассмотрении элементов фантастического, чудесного, воображаемого, сновидного в эстетической и художественной системе Кржижановского закономерно возникают ассоциации с магическим реализмом, в частности документально-художественным методом Х.Л. Борхеса, с имажинизмом (его центральными позициями), отчасти с литературой абсурда. Наиболее верифицируемыми (хотя и наиболее поверхностными) стоит признать связи с имажинизмом, поскольку можно достаточно достоверно проанализировать технику производства образов. Понятие абсурда как эстетическая и концептуальная доминанта в приближении оказывается чуждым для Кржижановского. Но определение магического реализма, данное французским критиком Э. Жалу в 1931 году в статье «L'Esprit des Livres», действительно можно считать соотносимым с установкой Кржижановского, при оговорке, что при всей рациональности, философичности своей прозы Кржижановский не является писателем-доктринером, который следует избранному методу, описанному в теории; вместо распространенного модернистского варианта сочетания теоретического манифеста с практикой у Кржижановского соединяются филологическое исследование и художественное письмо, что предвосхищает ситуацию уже второй половины XX века. Магический реализм, по Жалу, состоит в обнаружении в реальности «странного, лирического и даже фантастического – тех элементов, благодаря которым повседневная жизнь

становится доступной поэтическим, сюрреалистическим и даже символическим преобразованиям»²⁸⁸. При отмеченной выше релевантности этого определения стоит подчеркнуть, что первичными по отношению к новому направлению здесь оказываются сюрреализм и символизм. Последний по принципу историзма может рассматриваться исключительно в рамках проблем наследования, литературной эволюции и борьбы, а также литературных поисков в постсимволистскую эпоху, но не в качестве сопрягаемого стиля. При развертывании этой цепи стилевых ассоциаций на глубинном уровне обнаруживается сюрреализм.

Сюрреалистическое присутствует в творчестве Кржижановского практически всегда имплицитно. На внешних уровнях структуры самые очевидные приметы сюрреалистического письма (нелинейная архитектура субъекта и мира, трансляция желания бессознательного, автоматизм, цепочки «ошеломляющих образов») либо имеют побочный характер, либо не обнаруживаются вовсе. Но те значимые элементы, которые проявляются и почти одержимо повторяются в самом письме Кржижановского (метафизическое минимальное остранение, фреймирование, созерцание невидимого, метонимическое смещение), можно назвать *минимальными жестами сюрреалистического*. Презентация *сюрреализма на элементарном уровне*, которая случается в текстах Кржижановского, действительно придает писателю особый статус в контексте разговора о проявлениях сюрреалистического кода в русской литературе 1920-30-х. Тем не менее определять через сюрреализм метод Кржижановского и считать его ярким представителем сюрреализма в русской литературе²⁸⁹ было бы слишком радикально.

Сопоставление магического реализма и сюрреализма помогает прояснить еще два важных момента. Во-первых, оба эти стиля заняли обнаруженную литературную нишу между романтизмом и реализмом, и что более принципиально – между каноническими (первичными, по Д.С. Лихачеву) и неканоническими (вторичны-

²⁸⁸ Цит. по: Шаршун С. Магический реализм // Числа. 1932. № 6. С. 229.

²⁸⁹ См., например: Подина Л.В. Пространство и время в художественном мире Сигизмунда Кржижановского: диссертация ... кандидата филологических наук. Самара, 2002.

ми) стилями. Это позволяет в 1930-х годах прояснить идентичность многим авторам, которые в начале литературной карьеры испытывают притяжение к дадаистскому или раннему сюрреалистическому движениям. Именно так, например, воспринимает появление магического реализма поэт и писатель русского зарубежья С. Шаршун, который успел поучаствовать в дадаистских инициативах, прежде чем в момент зарождения сюрреализма освободиться от групповой формы присутствия в литературе²⁹⁰, и которому до этого момента, по его собственным словам, «сознавая внутреннюю неубедительность, приходилось считать себя нео-романтиком, мистиком»²⁹¹. Шаршун сразу же использует появившийся новый термин для того, чтобы прописать литературную ситуацию и в метрополии в целом, выделяя официальную литературу («чеккистов-шелкоперов»), реалистическую («бесстрастных классиков – хроникеров, очеркистов») и собственно «“наших”, магических реалистов» как единственную «здоровую» часть русской литературы²⁹². Разумеется, в реальности последние авторы, в том числе Кржижановский, занимали промежуточное положение, принадлежа «боковой ветке» русской литературы XX века.

Во-вторых, более позднее по сравнению с сюрреализмом возникновение магического реализма делает заметной разницу в стратегии и формах их существования. Сюрреализм, сохраняя авангардный заряд и являясь при этом первичной реакцией на новую ситуацию реалистического реванша 1930-х годов, выбирает интермедийные эксперименты и *поэзию*, которая всегда впереди, всегда «*sera en avant*»²⁹³. Магический реализм в ситуации социальной стабилизации или стагнации (в латиноамериканских странах, в СССР) отходит от ревизионистского проекта, выбирая эпос, мифопоэтически пересобранный роман, притчевость, скрывающую сатирический посыл, а также фантастические формы повествования на национальном материале, которые сущностно не противоречат

²⁹⁰ Шаршун С. Мое участие во французском дадаистическом движении // Шаршун С. Дадаизм. Б. м.: Salamandra P.V.V., 2012. С. 40.

²⁹¹ Шаршун С. Магический реализм. С. 229-230.

²⁹² Там же. С. 230.

²⁹³ Rimbaud A. Œuvres complètes. P.: Gallimard, 2009. P. 346.

реалистическому методу. Эту разницу почувствовал и Шаршун в статье «Магический реализм» 1932 года, причислив к магическому реализму Б. Поплавского и всю эмигрантскую поэзию целиком, чем окончательно размыл смысл этого понятия применительно к поэтической практике. Напротив, с гораздо большим энтузиазмом Шаршун предлагает новую интерпретацию истории русской прозы от Н. Гоголя до А. Ремизова, в которой теперь оказывается возможным расставить верные акценты и отказаться от слишком обширного понятия романтизма.

Закономерно, что в этот новый канон не попадает заметно повлиявший на прозу Шаршуна В. Розанов, чьи тексты подчинены скорее поэтической логике. И неслучайно розановское «выговаривание» спонтанных мыслей в критической рецепции уже межвоенного периода соотносится не с импрессионизмом, а с сюрреализмом. В этой связи особенно важно размышление В.В. Вейдле: «Нельзя нашу внутреннюю речь – копошение слов, недослов, полуслов – вытряхнуть в нетронutom виде на бумагу. До сюрреалистской теории автоматического письма Розанов не дожил. Брось монетку в автомат, сам в себя ее брось, и получишь порцию “подсознательного”, которое поэзия и есть. Не поверил бы он этому, а клочков литературы, в литературском подсознании живущей, как раз и страшился; отказался бы их записывать»²⁹⁴. Даже негативное отношение к сюрреализму, который Вейдле представляет как «безблагодатную глоссолалию»²⁹⁵, не может воспрепятствовать самой попытке сближения этих феноменов – Розанова и сюрреалистического письма.

В связи с этим нужно сказать, что за спецификой прозы Кржижановского контекстуально стоит не только орнаментализм 1920-х, но и поэтический бэкграунд самого автора. Несмотря на осознанный практический выбор прозаического письма, Кржижановский продолжал писать стихи и стиховые фрагменты в записной тетради, уводя поэтическое на имплицитный уровень литературного производства («Настолько-то я поэт, чтобы не пи-

²⁹⁴ Вейдле В.В. Эмбриология поэзии: Статьи по поэтике и теории искусства. М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 48.

²⁹⁵ Там же. С. 248.

сать стихов» [5, 341]²⁹⁶). Это позволяет говорить о том, что «сам Кржижановский хотя бы отчасти понимал свои стихи как некоторый черновик, пролог, пробные записи»²⁹⁷. Вместе с тем очевидно, что само взаимодействие поэтического и прозаического в случае Кржижановского приобретает более масштабный характер, распространяясь и на методологию письма («Кржижановский работает со словом в прозе – как в стихе»²⁹⁸), и на сам статус автора («как всякий поэт, Кржижановский – номиналист» [Т, 492]²⁹⁹).

Именно поэтический интертекст вскрывает напряженность между основными доминантами творчества Кржижановского: Город (В. Брюсов), Сатира (Сапа Черный), Пространство и Воздух (О. Мандельштам), Символ (А. Белый) и др. Имя Андрея Белого имеет ключевое значение с точки зрения проявлений чудесного в творчестве писателя, «по причудливой ассоциации Белый для Кржижановского связан с немецкой мыслью и немецкой сказкой, мифом, братьями Гримм и Вагнером»³⁰⁰. Тем не менее, как пишет А.В. Синицкая, «сам Кржижановский, прекрасно помнивший о турсии Андрея Белого, о магической концепции слова, мог видеть, к чему приводит излишняя завороченность проективно-утопическими идеями»³⁰¹. В этой же двойственной позиции находились и

²⁹⁶ Кржижановский С.Д. Собрание сочинений: В 6 т. СПб: Симпозиум; Б. С. Г.-Пресс, 2001-2013. Т. 5. С. 341. Здесь и далее цитируется это издание с указанием номера тома и страницы.

²⁹⁷ Калмыкова В. Поэзия и «тайна личности»: случай Сигизмунда Кржижановского // Toronto Slavic Quarterly. 2007. № 20. URL: <http://sites.utoronto.ca/tsq/20/kalmykova20.shtml> (дата обращения: 08.01.2020).

²⁹⁸ Перельмутер В. Проза как стихи. Опыт медленного чтения новеллы Кржижановского «Квадратурин» // Toronto Slavic Quarterly. № 20. URL: <http://sites.utoronto.ca/tsq/20/perelmutter20.shtml> (дата обращения: 12.01.2020).

²⁹⁹ Топоров В.Н. «Минус»-пространство Сигизмунда Кржижановского // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М.: Издательская группа «Прогресс» – «Культура», 1995. С. 476-574. Здесь и далее ссылки на это издание приводятся с указанием в скобках Т и номера страниц.

³⁰⁰ Калмыкова В. Указ. соч.

³⁰¹ Синицкая А.В. Метафора как хронотоп: К вопросу о поэтике Сигизмунда Кржижановского // Вестник Самарского государственного университета. Литературоведение. 2003. № 1. С. 95.

сюрреалисты, чья внутренняя драматургия была построена вокруг диалектических процессов утопического и нигилистского.

Центральная проблема Кржижановского – это субъект в переплетениях бытия и небытия, поэтому постоянно возникает метафизическая тема, но что более важно – метафизическое всегда оформляется, материализуется диегетически в специфическом топохроне. В этом смысле Кржижановский совпадает, например, с художником Д. де Кирико в его, условно говоря, сюрреалистический период. Метафизическое находится не за гранью, но проступает в постоюстороннем, незаметно изменяя восприятие реальных объектов, саму атмосферу, втягивая субъекта в странную мизансцену небытия, которое не нарушает общей конкретности и имманентности пейзажа. Довольно редкие для сюрреализма меланхолия и тревожность не сразу дают увидеть, что почти все подобные пейзажи залиты солнечным светом. Точно также и Кржижановский «избегает описывать среднее между <...> крайними состоянием, которое можно было бы считать нейтральным, нормой, свободной от уклонений в ту или другую сторону» [Т, 541], что соотносится с постимпрессионистской теорией цвета: однотонность цвета (в случае литературы – темы, концепта, образа, которые и вступают в отношения с другими элементами) сопутствует осуществлению сдвига через специфику взаимодействия между цветами и образами.

Условность городского пространства, *символичность* пейзажа или вещей, даже сама приставка *мета-* преобразуют метафизику в литературный феномен, даже литературную технику. Как пишет Кржижановский в раннем эссе «Идея и Слово», «метафизик <...>, изолированный Идеєю³⁰², в свою очередь, берет с улицы слово и, высвободив его – путем “изолирующей <...> абстракции” – из путаницы ассоциационных нитей, отделяет его от жизни: правда, для этого необходимо у уличного слова оторвать две-три буквы или прикрепить к нему новый слог, одним словом, искалечить слово так, чтобы оно не могло уползти назад в жизнь» [5, 501]. Здесь Кржижановский описывает конкретную дискурсивную практику схоластической философии, при которой философские понятия

³⁰² Чуть выше Кржижановский говорит, что не автор мыслит идею, а идея мыслит автора, отнимая его от мира.

создаются из бытовых, служебных слов («чтойность», «этовость», «самобытие» и т.д.), однако это можно прочесть и как декларацию собственного писательского метода (с учетом активного использования неологизмов и особого отношения к проблеме языка). «Изолирующая абстракция», таким образом, не противоречит тяге к конкретности у французских сюрреалистов, а фонетика русского языка только усиливает материальность письма: «Латинский язык, столько веков укрывавший метафизика, точно самой природой приспособлен для этого [монотонности истины, отстраненности. – О.Г.]: в языке этом нет, например, звуков “ж”, “ш”, “щ”, “ч”, т.е. букв, переносящих на язык шумы и шорохи жизни» [5, 502].

Описанное *метафизическое минимальное отстранение* реализуется через сложную работу с пространством и временем. Первым шагом становится *остановка времени* в художественном мире, создание ощущения вневременного измерения.

В повести «Странствующее “Странно”» некий ученик получает от учителя (мага, ученого) вещество, уменьшающее человеческое тело, и ученик оказывается внутри наручных часов своей возлюбленной: «Началось с того, что те самые крохотные по размерам бактерии длительностей, какие сейчас, при всем моем умалении, обитали внутри меня, под давлением общего настроения решили бойкотировать меня, и на некоторое время я остался *без времени*. Мне не сыскать слов, чтобы хотя мутно и путано передать испытанное мною тогда чувство безвременности <...> Скажу одно: мне пришлось вынести удар *не символа, а того, что им означено*, войти не в слово, а в суть» [1, 321]. Кульминацией в этой мизансцене становится встреча с «прозрачно-серым, кристаллической формы существом» [1, 323] на часовой стрелке – кварцевым человечком, песчинкой, которая до этого жила в песочных часах. Рассказ кварцевого человечка о своем прошлом дается с отстранениями, поэтому ученик не сразу понимает, что именно песочными часами был «прекрасный, из двух сросшихся вершинами стеклянных конусов сотворенный мир», где все существа, как и кварцевый человек, «толкаясь гранями о грани, с веселым шуршанием проталкивались к узкому часовому устьюцу», стараясь «скорей пролезть в это настоящее и прыгнуть, в обгон другим, в его узкую, схваченную стеклом дыру» [1, 323-324]. Этот ход помимо создания метафизического

пейзажа с песком (напомним, очень сюрреалистская субстанция) вводит фрейдистскую импликацию. Однако она не так существенна в контексте творчества Кржижановского, в отличие от экспансии образного пространства метонимическими конструкциями, которая также осуществляется здесь через сам образ песочных часов: принципиально, что идея времени передается через пространство.

Именно в модернистской и постмодернистской литературе XX века в хронотопическом единстве актуализируется в основном не время, а пространство. Поэтому вновь повторяется ситуация остановки времени, и тогда, как отмечает О.Г. Ревзина, «сам текст своим устройством воплощает этот хронотоп без времени, в котором необратимое конкретное событие обретает иной временной статус благодаря мнемическому – метонимическому следу, которым оно прикрепляется к пространству»³⁰³. Таким образом, тематически время всегда отстает от пространства, но диегетически все начинается именно с остановки времени, которая и открывает путь для топологических трансформаций. Из традиционных хронотопов этому описанию соответствует, по М.М. Бахтину, только один – хронотоп романов позднего Средневековья, построенных по принципу видений (в частности, «Божественная комедия» Данте), в которых пространство в своей «потусторонней вертикали»³⁰⁴ подчиняет время. Кржижановский предлагает пространственную многослойную горизонталь с языковым метауровнем и парадоксальной имманентной метафизикой, при которой «нет иной реальности, кроме той, что происходит на земле, нет и иного пространства, кроме земного»³⁰⁵. Эта конструкция и в дальнейшем будет использована многими авторами с филологическим мышлением (О.Г. Ревзина демонстрирует пространствоцентричный хронотоп на примере текстов Л. Цыпкина и М. Шишкина).

³⁰³ Ревзина О.Г. Хронотоп в современном романе // Художественный текст как динамическая система. Материалы Международной научной конференции, посвященной 80-летию В.П. Григорьева. 19-22 мая 2005 г. ИРЯ им. В.В. Виноградова РАН. М., 2006. С. 266.

³⁰⁴ Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. С. 306.

³⁰⁵ Ревзина О.Г. Указ. соч. С. 266.

Архитектурной основой метафизического остранения и у Кржижановского, и у де Кирико является классическая итальянская эстетика. Де Кирико в пересказе своего сна, опубликованном в первом номере «Сюрреалистической революции», заявляет о ней манифестарно, демонстрируя переход реального объекта в условное, абстрагированное состояние: «Я нахожусь на *площади великой метафизической красоты*; это пьядца Кавур во Флоренции, наверное; или, может быть, одна из тех прекрасных площадей Турина, или, может быть, ни то ни другое <...>. *На горизонте* видны холмы с виллами; на площади небо очень светло, оно вымыто грозой, однако, чувствуется, что заходит солнце, ибо *тени* домов и редкие прохожие на площади кажутся очень длинными»³⁰⁶. «Классическая протяженность» является очевидным положительным концептом в художественной реальности Кржижановского: «Чрезвычайно трудно не усомниться, что за этим крошечком из пространства есть где-то и настоящее, *за горизонт* перехлестывающее пространство, классическая протяженность, одним словом, мир» [1, 386] («Разговор двух разговоров»).

Р. Кревель очень точно характеризует трансцендентальный поворот, который производит эстетика де Кирико: «Тень аркад, труб внушала нам *презрение к поверхностному, к феноменам* и делала нас более достойными *абсолютного сна*, где какой-нибудь Кант смог испытать подъем духа от ноуменального головокружения»³⁰⁷. В новелле «Катастрофа» Кржижановский не без иронии показывает такого Мудреца (в котором однозначно угадывается Кант), который стремится проникнуть *внутрь* каждой вещи, познав и отобрав тем самым ее смысл, что и приводит к катастрофическим хаотическим перестановкам феноменов в мире. Однако сам автор-повествователь занимает противоположную позицию, защищая права познаваемого: «Будьте всегда сострадательны к познаваемому, вундеркинды. Уважайте неприкосновенность чужого смысла. Прежде чем постигнуть какой-нибудь феномен, подумайте, приятно ли было бы вам,

³⁰⁶ Де Кирико Д. Сон // Антология французского сюрреализма. 20-е годы / Сост. С.А. Исаев, Е.Д. Гальцова. М.: ГИТИС, 1994. С. 135.

³⁰⁷ Кревель Р. Дух против разума // Антология французского сюрреализма. 20-е годы. С. 179.

если б, вынув из вас вашу суть, отдали бы ее в другой, враждебный и чуждый вам мозг. Не трогайте, дети, феноменов: пусть живут, пусть себе являются, как являлись издревле нашим дедам и прадедам» [1, 124]. Такое экологическое отношение к феноменам гораздо ближе к собственно сюрреалистической, нежели «метафизической» (в значении де Кирико) концепции. Тем более допустимо такое прочтение новеллы, при котором все события произошли в голове самого Мудреца, во внутреннем пространстве. При всей катастрофической конкретности это грезовое событие не оставило следа, автор-повествователь отмечает, что все феномены после смерти Мудреца, высвободившего «свое “я” из грёз и слов» [1, 131], находятся на своих местах. Подобная архитектура отсылает к общему месту работ о Кржижановском (чему поспособствовали воспоминания о нем А. Бовшек³⁰⁸), согласно которому его сюжеты – экстерниоризированные ментальные события, его герои и образы – это мысли, «вторичные», метаязыковые конструкции.

Кржижановский нередко включал в свою прозу впечатления от собственных итальянских и австро-венгерских поездок в 1912-1913 годах. Самые ранние тексты писателя представляют собой прозаические миниатюры, жанрово варьирующиеся от стихотворения в прозе до путевой заметки, собранные под названием «Копилка образов» (в эту тетрадь входят и стихи, здесь не рассматриваемые). И само название, и общий настрой цикла, с одной стороны, способны напомнить о сюрреализме гораздо более непосредственно, чем это происходит в зрелом творчестве Кржижановского. С другой стороны, близость эта кажется слишком поверхностной, что увеличивает чуждые сюрреализму пафос (лейтмотивный образ голубого итальянского неба) и сентиментальность³⁰⁹ (в миниатюре «Ничего не случилось»). В мифологической миниатюре «Любовь», где Эрос спасает душу человека, за что Эроса изгоняют из сонма ангелов,

³⁰⁸ В частности: «Значительная часть рассказов Кржижановского носит проблемный характер. Это персонифицированные процессы мышления, осуществляемые действующими персонажами. Герои рассказов не наделены яркими, сложными характерами: они нужны автору как смысловые образы, ведущие игру» [6, 264-265].

³⁰⁹ О сюрреализме и сентиментальности более подробно см. в параграфе 2.3.

подчеркивается идея незаметного уничтожения, прорастания смерти изнутри или со стороны чего-то близкого (и в пространственном, и в чувственном смыслах). Эта идея развивается в миниатюре «Соня», являющейся, возможно, вариацией на тему Эндимиона и Селены. Некий Божий Соня постоянно спит, и во сне к нему приходит возлюбленная – царевна Зарница, хотя люди вокруг (общество) пытаются его усовестить и вернуть к жизни. Это приводит к утомительной чередой засыпаний и пробуждений, а такие интрасомнические сбой стирают саму границу сна, и его постоянство оказывается мнимым. В итоге сами сумерки, ночные тени и сообщают о конце жизни Сони, который фактически оказывается в ситуации пробуждения (значит, собственной смерти): «Царевна моя... – прошептал человек и умер... Пришли люди – зажгли свечи – прогнали тень» [5, 435]. Эта же конструкция повторяется в миниатюре «Лужица»: «Лужица была безмерно счастлива: она, маленькая мутная лужица, приняла в себя Солнце. И какое счастье: лужица не подозревала, что солнце скоро ее высушит» [5, 436].

Цикл «Из детства», включающий лаконичные сценки с первыми детскими открытиями в области пола, эроса и свободы, демонстрирует особый черный юмор, построенный на внешнем доверии к эмпирике, которое, однако, сопрягается с философичностью мышления и недоверием собственным чувствам. В одной из миниатюр мальчик привязывает лягушку к столбу, приносит ей еду, но она все равно умирает. Он делает вывод, что «лягушка всегда умирает, потому что у нее нет свободы», после чего, однако, следует финальная фраза: «После я узнал, что это неверно» [5, 441]. Ироническое дистанцирование в контексте лирического потока выглядит сильным приемом, создающим сдвиг реальности, не разрешая противоречия. В очерке «Улица в Венеции» форестьер (иностранец в Италии) не может отделаться от туристического в Венеции: предложений, услуг, «коммерческой экзальтации» [5, 452] – пока не оказывается на одной узкой улочке. Абзацное членение в этом фрагменте текста становится частым, ритм повествования сближается с верлибрическим:

Нырью в переулоч (vicoletto): и вдруг – тишина. Сосредоточенная – холодная.

Лазурная вставка неба сверху.

Серые стены с боков.

Уличка сворачивает вправо, влево, бежит назад, точно сама она заблудилась в невообразимом лабиринте различных *campro, rio, vico, calle, vicoletto* и т.д.

Блеснул изумруд канала.

Тупик [5, 453].

Прорыв в нереальное тут же иронически комментируется (это очень типично для сюрреализма, всегда стремящегося в сторону пафоса, но одергивающего себя): в таком тупике, если задержаться, непременно можно встретить еще одного неопытного туриста, смущенного этой ситуацией.

В очерке «Миланский собор» еще более нарочитое использование композиционного контраста. Поэтическое вступление – «Мрамор влюбился в солнце. – И вот навстречу горячим, светящим струям его бросил он свои холодные, белые лучи!» [5, 454] – после отточия переходит в физиологический очерк: «На верхней площадке Миланского Собора построено изящное отхожее место. На поворотах лестницы, ведущей ввысь, – надписи с просьбой не выполнять естественных надобностей на ступенях» [5, 454]. Показательны и характеристики, которые Кржижановский дает неслучайно выбранному Миланскому собору – собору, который, «как в фокусе, собрал в себе всю *лучеструйность*, всю *солнечность* католичества. <...> Это не Святой Стефан, поднявшийся убежденными, очистившимися башнями над темным, грешным фасадом. – Это не трагическая, болезненная борьба мистической розы Notre-Dame'a со сладострастными, адскими масками химер! Химеры Миланского Собора – мертвая *архитектурная мишура*, приделанная людьми, не понявшими каменной воли мрамора» [5, 455]. На протяжении всего очерка неизменно повторяется это противоречивое сочетание химерической сделанности с бесконечным солнечным световым окружением.

Пространство в художественной реальности Кржижановского не просто актуализируется, оно становится актантным и может по «соприродности» обмениваться с человеком субъектно-объектными ролями [Т, 478-479], и в итоге «образует естественно растущий

целостный мир, нечто почти *природное* и *материнское*» [Т, 484]. Растительный код немедленно проигрывается Кржижановским и на знаковом уровне, сохраняя биологическую основу: «Развернул план Москвы. Сейчас думаю покорпеть над этим круглым, как штемпель, пестрым, расползшимся крашеными *леторослями* пятном: нет, ему не уползти от меня» [1, 515] («Штемпель: Москва»). Кржижановский использует тот же образ леторослей и в характеристике ментальных процессов, уже метонимически зараженных растительным: «...около месяца тому я заметил, что теме тесно в почтовых конвертах: она растет под пером, как Москва, вширь, расходящимися леторослями» [1, 547].

Однако эта «спацио-экология» [Т, 540] постоянно нарушается, герой страдает от резких и неприемлемых для человека изменений пространства, текст становится хроникой развертывания пространственных фобий³¹⁰, вызывающих уже психологические сбои. Причем в этих случаях повторяется та же конструкция проникновения, заражения. Вот фрагмент из письма Х журналисту с фамилией *Штамм*: «Уже даже сейчас все, от синих плоских пятен на обоях до последней буквы на этих вот листах, вошло к Вам в мозг. Я уже достаточно цепко впутан в Ваши т.н. “ассоциативные нити”; уже успел всочиться к Вам в “я”. Теперь и у Вас есть свой примысл. Предупреждаю: научно доказано, что попытки распутать ассоциативные нити и изъять чужеродный, ввившийся в них образ только вернее закрепляет его в сознании. О, мне издавна мечталось после всех неудачных опытов со своим “я” попробовать вселиться хотя бы в чужое. Если Вы сколько-нибудь живы, мне это уже удалось» [2, 540-541] («Автобиография трупа»). Формула «заражения ассоциативными нитями» очень точно могла бы охарактеризовать сюрреалистические интенции 1920-х годов.

В оппозиции город/природа осознанный выбор делается также в духе первого поколения сюрреализма – в пользу города: «Природа огромна, я – мал: ей со мною неинтересно. Мне с нею – тоже. В городе, среди придуманных нами площадей, кирпичных вертикалей,

³¹⁰ Сам Топоров время от времени возвращается к автобиографичности этих фобий, указывая некоторые типы «пространственной» патологии и навязчивых состояний, которым был подвержен писатель [Т, 548-549].

чугунных и каменных оград, – я, придумыватель мыслей и книг, кажусь себе как-то значительнее и нужнее, а здесь, в поле, подставленном под небо, я, тщетно пытающийся исшагать простор, затерянный и крохотный, кажусь себе осмеянным и обиженным» [1, 164] («Четки»). Город понимается как пространство созидания, мышления, освобождения человека. Природа оказывается доступной только посредством символизации, органичность осмысливается только в контексте номиналистической проблематики.

Здесь Кржижановский и осуществляет другой минимальный сюрреалистический, «магриттовский» жест – *фреймирование*: «На природу с квадрата холста, из тисков рамы, с подклеенным снизу номерком, я еще, скрепя сердце, согласен: тут я смотрю ее» [1, 164]. Языковая инструментовка в произведениях особенно усложняется, когда необходимо перекрутить, но вместить природность в рамку текста (имеются в виду лингвистические образы типа *леторослей, нетей, естей, чуть-чутей, еле-елей* или *якобы*, которые получают в ходе сюжета автономную жизнь, и воспринимаются именно как нечеловеческие, непредсказуемые объекты). Абстракции (например, время) тоже наделяются органической, биологической конкретикой, которую герой пытается обезвредить не только с помощью художественного, но и научного фреймирования (познания): «Лишь после довольно длительного *опыта* и я стал различать те странные, совершенно *прозрачные, струящиеся существа*, которые продерживались мимо и сквозь меня, как вода сквозь фильтр. Но вскоре я все же научился улавливать глазом извивы их тел и даже заметил: все они, и длинные, и короткие, кончались острым, чуть закорюченным, стеклисто-прозрачным жалом. Только пристальное изучение *циферблатной фауны* привело меня к заключению, что существа, копошившиеся под часовым стеклышком, были *бациллами времени*. Бациллы времени, как я вскоре в этом убедился, множились с каждым дергающимся движением часовой, минутной и даже секундной стрелки» [1, 318] («Странствующее “Странно”»). Существа же неизменно грозят проникновением и распространением инфекции: «...легко проникая сквозь тончайшие поры, они вселялись в окружающих циферблат людей, животных и даже некоторые неодушевленные предметы – особенно они любили книги, письма и картины. Пробравшись в человека, бациллы времени пускали в дело свои

жала: и жертва, в которую они ввели токсин длительностей, неизбежно заболела Временем» [1, 318].

В качестве сюрреальной рамки герой предлагает научное средство – прививку от времени. Несмотря на подобное исследовательское отношение, человек оказывается на равных, если не меньше/слабее объекта исследования, который на самом деле тоже актер, субъект, существо, способное на ответные действия, в том числе вполне сознательные. В «Странствующем “Странно”» это происходит, напомним, из-за «умаления» – реального, физического уменьшения человека, который оказывается внутри наручных часов: «Однако если я наблюдал и изучал эти странные существа, то и сам я, в свою очередь, подвергся слежке с их стороны. Мои несколько хищнические повадки, конечно, не могли им особенно нравиться» [1, 320]. Стоит обратить внимание, что подобные необычные события нарративно оформляются в виде очень последовательного, рационального письма, каждый шаг записывается, каждое минимальное изменение ситуации фиксируется (в духе Бретона). Вот один из выводов героя: «Дальнейшая моя охота за бактериями времени только подтверждала феномен: очевидно, бактерии длительностей, введя в человека время, вбирали в себя из человека в свои ставшие полыми железки содержания времени, то есть движения, слова, мысли, – и, наполнившись ими, уползли назад в свое старое циферблатное гнездовье, где и продолжали жить, как живут отслужившие ветераны и оттрудившиеся рабочие» [1, 320]. Все построено, как и полагается в имманентном мире, по принципу обмена веществом или энергией. Интерес к «синтагматическим», гражданским отношениям между малыми объектами мира особенно возрастает в науке первой половины XX века, в частности, в физике, к которой с неизменным интересом относился Кржижановский. Однако в метафизическом пейзаже этот обмен оказывается остранным – «обмен времени на содержание, длительностей на смыслы как тайный нерв бытия человека во времени» [Т, 531].

Один из персонажей повести «Воспоминания о будущем» представляет имманентность, «сплошность этого мира не из материи, а из движения (время и есть чистое движение)», которое мыслит «в виде системы круговращений, стремящихся из себя в себя», и заключает, что «время дано сразу и все, но мы клюем его, так ска-

зать, по зерну, в раздере секунд» [2, 357-358]. Усилить этот эффект, разумеется, может замедление времени («клевание по зерну») или, тем более, остановка времени. Именно этим А.И. Кисляк объясняет имманентное устройство миров Кржижановского, которые «связаны между собой единой нитью и помещены в вечность, вневременно. Через утверждение связи между мирами реализуется принцип подобия всего во Вселенной: что на небе, то и на земле. В новеллах писателя подобны не только целые миры (помещенные друг в друга или сосуществующие рядом), но и их элементы»³¹¹. Однако «подобие» во вселенной, как уже было указано, не подчиняется вертикали («что на небе, то и на земле»), хотя и может включать ее. Принцип подобия, вскрытый имманентностью диегезиса, на референциальном уровне проблематизируется иначе. Кржижановский способен сочетать метафизическое остранение (как «чистую со-слагательность, сочетанность свободных фантазмов <...> мир прихотливой романтики», где в «бытие, <...> как слог, как ингредиент, включен быт» [1, 532]) и семиотическую пересборку данного в о-значающих материала. С методом фреймирования, в свою очередь, связан вопрос о соотношении работы воображения (внутренних «фантазмов») и отражения реального мира, объектов; вопрос, который особенно остро встает в сюрреалистической среде в середине 1930-х годов. Именно практика Магритта и де Кирико, работающих с фактурностью, пространственностью и метафизичностью внешнего, ослабляет теорию автоматизма Бретона, задачей которой было как раз освободить знаки письма/мысли от внешних фигуративных триггеров. Впоследствии, как указывает Ж. Шенье-Жандрон, Бретон находит вариант поэтического объединения метафизической и номиналистской стратегий, при котором исключение объекта «из жизни», как это описывал Кржижановский, и создание «внутренней модели» реальности не выключают сам объектный мир³¹².

Таким образом, метафизическая позиция как начальная художественная изготовка требует для своей опоры реальность, твердую

³¹¹ Кисляк А.И. Концептосфера С.Д. Кржижановского // Русская литература. Исследования. 2010. Вып. 14. С. 170.

³¹² Breton A. Position politique du surréalisme // Breton A. Manifestes du surréalisme. P.: Pauvert, 1972. P. 312.

физичность; в процессе разработки и фреймирования абстракция/знак/фантазм изолируются от реального – так проявляется осознанная номиналистская позиция самого Кржижановского. Этим объясняется возможность одновременно герменевтической и постструктуралистской интерпретации.

С одной стороны, в творчестве Кржижановского не раз демонстрируется видение имени, знака, слова как субститута утраченной, «умершей» вещи, предмета (особенно новеллы «Бог умер», «Швы»), при этом, как неоднократно подчеркивал Топоров, в подтексте остается хайдеггеровское «язык – это дом бытия». С другой стороны, репрезентация вещи никогда не становится главной задачей. Магриттовский жест фреймирования направлен, как пишет М. Фуко, не на обнаружение сходства означающего с означаемым, но на распространение подобий, копий реального. Философ объясняет различие между сходством и подобием тем, что «сходство подчинено репрезентации; подобие служит пронизывающему его повторению»³¹³, оно разворачивается в сериях и «кладет начало игре переносов – расходящихся, множащихся, распространяющихся, окликающих друг друга в пространстве картины, ничего не утверждая и не репрезентируя»³¹⁴.

Именно сюрреалистический вариант фреймирования позволяет удерживать рядом эти противоположные установки в парадоксальном единстве, которое, в свою очередь, оформляется в очередном минимальном жесте – *созерцании невидимого*. Этот жест способен напомнить о гностических, эзотерических и метафизических практиках и устремлениях, однако пространство парадокса сворачивает его обратно в сторону семиотического заикливания или даже симуляции. М. Фуко, анализируя картину Магритта «Декалькомания», именно в этом и находит преимущество подобия перед сходством: «Сходство делает возможным узнавание чего-то, несомненно являющегося зримым; подобие позволяет увидеть незримое, скрытое за привычными очертаниями, узнаваемыми предметами»³¹⁵. Однако созерцание сокровытого оказывается сопря-

³¹³ Фуко М. Это не трубка. М.: Художественный журнал, 1999. С. 57.

³¹⁴ Там же. С. 66-67.

³¹⁵ Там же. С. 60-61.

женным у Кржижановского с анализом минус-явлений (Топоров), и писатель болезненно, экзистенциально переживает это. Сама способность видеть мир ставится под сомнение и в личностно-физиологическом плане (плохое зрение и протезы в виде очков, пенсне), и в плане эпистемологическом (невозможность увидеть как микро-, так и макромир).

Несколько неожиданным видится проявление этой проблемы также на феноменологическом уровне, когда смотрящий субъект обнаруживает даже в прозрачных объектах преграду для зрения. Самым частотным образом этого рода является образ окна. В сюрреалистической литературе окно действует, наоборот, как ускоритель познания всего тайного, приходящего извне (хотя одновременно предполагается, что изнутри, из глубин подсознания) и самостоятельно преодолевающего окно (разбивает, стучится, распахивает, выламывает его). Описывая свой первый опыт автоматического, Бретон говорит, что эта спонтанная фраза *постучалась в окно*. Бретоновская риторическая фигура обыгрывает образное содержание самой фразы: «Вот человек, разрезанный окном пополам»³¹⁶. Как видно, даже здесь окно является рамкой, создающей одновременно умозрительный и визуальный, референциально легко реконструируемый образ, только на уровне фигуры речи содержащий насилие (но и то по отношению к другому субъекту). В русской поэзии этого времени аналогом может быть пастернаковский восторг мира, в котором все «окна распахнуты»³¹⁷. Фреймирования (окном) оказывается для мира Кржижановского недостаточно, нужен еще один жест (методическое смещение), и он последует позже.

Интерпретация окна как преграды сближает художественное видение Кржижановского уже с лирикой экспрессионизма, в которой повторяются сцены прилипания к окну чего-то мерзкого, неприятного («Сумерки» А. Лихтенштейна), или окно может стать сеткой, в которую ловятся и остаются в ней, оседая, страхи, переживания, боль, блокируя лирического героя внутри комнаты («Ненастный

³¹⁶ Бретон А. Манифест сюрреализма // Называть вещи своими именами... С. 53.

³¹⁷ Пастернак Б.Л. Марбург // Пастернак Б.Л. Полное собрание сочинений: В 11 т. М.: Слово/Slovo, 2003-2005. Т. 1. С. 378.

вечер» Г. Тракля). И все же метафизический горизонт переводит эти феноменологические аффекты в прозе Кржижановского в онтологическую область. Фиктивный нарратор блокируется не столько внутри комнаты, сколько внутри минус-пространства. Поэзия второй половины XX века (метареалисты и особенно А. Парщиков) обнаружит позитивное содержание минусового измерения реальности, но модернистского субъекта Кржижановского несообразность человеку и постоянная изменчивость этого пространства угнетают. Как пишет Топоров, «в этих условиях взгляд из окна и заглядывание в окно не только ничему не помогают, но приносят новую растраву: они убеждают, что вырваться из “минус”-пространства никак нельзя, и зрение-видение <...> только увеличивает душевную боль – про-нищаемое, про-зрачное стекло окна становится очередной подножкой, ловушкой, обманом» [Т, 558].

Тем не менее, нередко эта граница в рамках ртух-принципа переосмысливается Кржижановским на спасительном символическом уровне: «...сейчас любое окно, глядящее на улицу Москвы, превратилось в загадку. <...> За бумажными, иксообразно склеенными полосками живут некие двуного-двуруко-двуглазые иксы» [3, 502] (новелла «Окна» из сборника «Москва в первый год войны»). Бумажные полосы (увиденные как знак «икс»), которыми перекрестно заклеивали во время войны окна в московских домах, превращают преграду в интеллектуальную или жизненную загадку. И только тогда появляются у Кржижановского мотивы прозрачности и особого зрения, излюбленные сюрреалистами: «Пусть стекла теряют часть своей прозрачности, зато те, кто живут за их створами, делаются чуть-чуть прозрачны, доступны глазу и пониманию любого прохожего. При одном условии: если этот глаз достаточно остер и способность понимать хорошо знает свое дело – понимать» [3, 502]. В этом тексте «понять» связано с гуманистическим, гуманитарным (практически по Аверинцеву), но оно может использоваться и в значении рационального познания: в таких случаях зрение оказывается даже более значимым.

В ранних текстах, например в «Четках», зрение отчасти противопоставляется пониманию: «Теперь вечерами я распахиваю створы прямо в звезды и в мысль: нужны были века, чтобы понять эти крохотные пятнышки. Помыслить их как миры. Но понять – мало.

Надо увидеть» [1, 174]. Здесь, конечно, имеется в виду уже измененное зрение. В «Четках» встречается и другая реализация особого зрения – с закрытыми глазами: закрывая глаза, герой-рассказчик видит, как бусины четок «разбухают в черные планеты» [1, 175]; открывая глаза, замечает перед собой обычную церковную лавку при монастыре, где продаются такие же четки, а также образки, крестики и т.д. И выбор делается определенно в пользу *созерцания с закрытыми глазами* (то, что сюрреалисты называли «пробуждением в ночи»): «Но я не верю глазу: ведь лжет же он о звездах, показывая мне их как крохотные изумрудины» [1, 175]. Важно, что этот доступный теперь другой слой реальности или даже другая реальность не герметизируются (по-романтически), а обнаруживаются в повседневном: герой-рассказчик теперь ходит по лавкам, как «меж тысяч миров, продаваемых людьми людям за какие-то пятаки и гривенники» [1, 175].

Однако захваченность пространством превращает эти объекты в минус-объекты, что возвращает к ситуации созерцания того, чего нет: «Все те же покорные, давшие связать себя в узлы орбиты: на орбитах, толкаемые грязным ногтем, безлучные, закаменевшие, стиснутые в крохотные точки – бессильные миры» [1, 175]. То, что у сюрреалистов в «период сновидений» относилось к иррациональному, интуитивистскому, у Кржижановского связано с результатом эксперимента, опыта, который не отрицает, а уточняет разум и сознание. На это работает центральный сюрреалистический образ новеллы – бусины четок как «глаза умерших метафизиков» [1, 171], которые принимается изучать герой. Зрение становится способом преодолеть границу бытия и небытия, более того – способом вскрывать элементы небытия внутри жизни, внутри собственной жизни, Я-бытия: «Я тронул винт офтальмоскопа, отыскивая зеркальцем наилучший уклон луча, и, понемногу как бы вдвигаясь живым глазом в глубь мертвого, я увидел: навстречу мне стлались стеклесто-мертвенные пустые просторы. Ни блика, ни черты, ни даже точки. Безвидие. <...> И чем дольше я смотрел – живым зрачком и в мертвый – тем больше покоя входило в меня оттуда. Однако факт был слишком странен: надо проверить повтором опыта» [1, 170].

Идея особого зрения метонимически распространяется в образе бусин четок, в котором узнается эмблематический сюрреалистиче-

ский образ глаза, и получает вселенское (но имманентное) приложение, расширение в виде образа звезд-глаз: «Волнение овладело мною. Толчком ладони я распахнул окно: и оттуда тоже – из черных надземных полей – глядели тысячи пристальных глаз» [1, 171]. Автономизация глаза и «растыканность» его в мире сюрреального (это параллельно включает экзгибиционистски-вуайеристский подтекст) отсылает к идеям Гегеля относительно природы эстетического: «Об искусстве можно утверждать, что оно выявляет дух и превращает любой образ во всех точках его видимой поверхности в глаз, образующий вместилище души»³¹⁸. Для Гегеля это в первую очередь идеалистическое распространение души в мире, для сюрреалистов и отчасти Кржижановского – это эротический, то есть чудесный, и жуткий процесс представления малого в большом, увеличение мира и его частей. Феноменологический опыт переживания этого процесса уже был описан выше: на холсте человек смотрит на природу. Но теперь открывается обратная сторона дела: в природе *объекты* смотрят на человека, при условии, что глаз его готов к тому, чтобы впустить чужое зрение. М. Мерло-Понти типологически описывает модернистского художника как того, кто воспринимает собственные линии рисунка или картины «исходящими из самих вещей, подобно рисунку созвездий. Вот почему многие живописцы говорили, что *вещи их разглядывают*»³¹⁹. Там же, в работе «Око и дух», французский философ объясняет это не столько эстетическими трансформациями эпохи, сколько онтологическим устройством, используя метафору дышащего бытия, которая напоминает идею из новеллы Кржижановского «Собиратель щелей» про приливы и отливы бы-

³¹⁸ Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. М.: Искусство, 1968-1973. Т. 1. С. 162. Далее Гегель приводит пример, в котором, как и у Кржижановского, многократно образы глаза и звезд претерпевают метаморфозу: «Если Платон в известном дистихе к Астеру [с греческого «звезда». – О.Г.] восклицает “На звезды смотришь ты, звезда моя. Хотел бы / Я небом быть, чтоб тысячами глаз глядеть, тобой любуясь!” – то искусство каждое свое творение делает тысячеглазым Аргусом, чтобы мы могли видеть в каждой точке этого творения внутреннюю душу и духовность» (С. 163).

³¹⁹ Мерло-Понти М. Око и дух. М.: Искусство, 1992. С. 21.

тия³²⁰: «То, что называется вдохновением, следовало бы понимать буквально: действительно существуют вдохи и выдохи Бытия, дыхание в Бытии, действие и претерпевание – настолько мало различимые, что уже неизвестно, кто видит, а кого видят, кто изображает, а кто изображаем»³²¹. В эссе «Идея и Слово» Кржижановский использует эту метафору, разворачивая ее в духе барочной поэтики, еще пока применительно к проблеме языка: «Идея, ударившаяся о извилистый берег форм, спешит отхлынуть назад в безлинейную Бесконечность, увлекая за собой самую форму, т.е. растворяя ее в себе, доводя до *minimum*'а. Только “метафизик в поэте” знает об этом отливе идеи и мыслью стремится отхлынуть от созданной только что формы (“рефлексия”): метафизик в поэте смотрит на свои строфы как на неясный след истины, чуть коснувшейся слов, чтобы тотчас уйти назад. Для него оставшееся *здесь* словосочетание – лишь воспоминание: “там”, посетившее его, забыло *здесь* стихи [курсив автора. – О.Г.]» [5, 503].

Прояснить роль рационального знания в этих эзотерических и одновременно семиотических прорывах в сюрреальное может концепт «барочной науки»³²². Он как раз описывает такое специфическое двустороннее влияние науки и эстетики, сближение научного и художественного, приводящее к апологии воображения и парадоксального мышления в науке. Актуальным оказывается и недоверие органам чувств, которое возникает в связи с новой техникой, способной открывать отдельные миры (например, мир микробов), остававшиеся до момента изобретения конкретных приборов недоступными для человека. Можно добавить, что эти миры и объек-

³²⁰ В очерке «Форестьер – достопримечательность – жизнь» эта идея впервые прорабатывается в рамках концепта города: «В каждом городе есть свой смысл: создается смысл из чередующихся приливов и отливов, скрытого пульса толпы, невидимых подпочвенных процессов. И есть “достопримечательность” у города: мертвой линией отгородилась пестротная, несерьезная достопримечательность от жизни настоящей, от бытия всерьез. Иностранец – существо роковое. Приезжая в чужой город, он сразу же попадает в рабство к Достопримечательности» [5, 463].

³²¹ Мерло-Понти М. Указ. соч. С. 22.

³²² См.: Gal O., Chen-Morris R. Baroque science. Chicago: University of Chicago Press, 2013.

ты были не только недоступными, но и независимыми от человека, и таковыми отчасти продолжают быть. Так, конструктивное недоверие чувствам вкупе с желанием прорыва к подлинной реальности (сверхреальности) настраивает объектно-ориентированную оптику, позволяющую увидеть новую ценность технических объектов, а также первичность биологических. Именно в таком ключе будет использовать научное знание философия начала XXI века (особенно в концепции К. Мейясу), а новая литературоведческая методология (например, «дальнее чтение» Ф. Моретти) отдалит от себя прежний объект изучения посредством новых цифровых алгоритмов анализа больших данных, чтобы «сосредоточиться на единицах, *намного больших или намного меньших*, чем текст»³²³, столкнувшись лицом к лицу с новой спекулятивной «изолирующей абстракцией» теоретической концепции и интерпретации.

Из этой же точки, что очень важно, начинается другая перспектива, определенная А. Рембо как «расстройство всех чувств» (из письма П. Демени от 15 мая 1871 года). Сюрреалисты первого поколения берут на вооружение «интроспективный» метод обнаружения реального, однако все то, что было актуально для поля «барочной науки», остается важным и здесь, претерпевая более или менее масштабные трансформации (например, идея независимости и скрытости от глаза нечеловеческих объектов проступает в сюрреалистической автономизации частей человеческого тела и их метонимическом смещении в объектный мир, в частности, в виде глаз). Существенными общими идеями этих установок являются имманентность мира и допущение непознаваемого. Однако в литературной практике этому может противостоять находящийся в сильной позиции комплекс метаязыковых идей, ставящих язык и мышление человека выше реального, впадающего в некую зависимость или корреляцию (К. Мейясу). Барочная, необарочная, сюрреалистическая линия искусства предлагает свой вариант номинализма, сохраняющего внешний материальный объект: «Все непознаваемое, какое несомненно есть в мире, для “произведений” (или как бы ни называли мы то, что создает автор – писатель и

³²³ Моретти Ф. Дальнее чтение. М.: Издательство Института Гайдара, 2016. С. 83.

поэт – эпохи барокко) оборачивается *поэтологическими* проблемами: известная поэтика мира отражается в поэтике “произведения” – *то, как сделан мир, в том, как делаются поэтические вещи, тексты, произведения*³²⁴. Противоположным вариантом автономизации или эмансипации объектов, сопряженной с критикой антропоцентрического взгляда, может оказаться мистика. Так, Кржижановский в эссе «Арго и Ergo» называет науку «систематическим тайноистреблением», а искусство – «отайнением вещей», «умением не знать неведомое» [5, 505], «каждым словом, каждою буквою в слове» разрешающим «вещь в неизвестность» [5, 508]. В этом, по Кржижановскому, искусство сближается с религией, если не является своего рода религией (христианское, католическое прослеживается в риторике ранних текстов Кржижановского, но по смыслу это можно поставить рядом с попыткой мистического поворота во «Втором манифесте сюрреализма»).

Метафизика, требующая опоры, которую деконструирует номиналистское фреймирование и заново проблематизирует созерцание невидимого, возвращает (сюр)реальное на уровне текста с помощью *метонимического мышления*. Но происходит это уже имплицитно, на уровне кода. Метонимия конденсирует реальное внутри, а не распыляет его в отличие от метафоры, референциально уводящей вовне. В терминах Фуко это может означать «бесконечные игры *очищенного подobia*, никогда не *выплескивающиеся за рамки картины*»³²⁵. В теории самих сюрреалистов прослеживаются критика операции сравнения и даже «запрет» на использование союзов сравнения; «сравнение отменяется во имя прямого представления образа»³²⁶.

Пытаясь определить положительное пространство у Кржижановского, Топоров нередко фиксирует внимание на эффектах смежности, идее «*соотнесения* многого и *разного* друг с другом, смежности, совмещения, *примирения противоположностей*» [Т, 488], которые способны выявить обнадеживающий или даже це-

³²⁴ Михайлов А.В. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Михайлов А.В. Языки культуры. М.: «Языки русской культуры», 1997. С. 120.

³²⁵ Фуко М. Это не трубка. С. 67.

³²⁶ Стерьепулу Элени Ап. Введение в сюрреализм. Львов: БаК, 2008. С. 111.

лительный потенциал пространства. Таким положительным топом оказывается Москва, о первых впечатлениях от которой и своем опыте привыкания к городу Кржижановский пишет в повести «Штемпель: Москва». Принцип смежности отмечается им как конститутивный для субъекта, оказавшегося в этом городе: «Здесь человек, homo urbanus, существо, *ассоциирующее по смежности*» [1, 518]. Точно так же человек соотносится с другими людьми: «В Москве люди и то, что около людей, близки друг другу не потому, что близки, а потому, что рядом, тут, по соседству, то есть, говоря языком Джемсов и Бэнов, “по смежности”. Тут, в московском круговороте, сходятся, иной раз сдружаются не потому, что сходны, а потому, что бульварные скамьи не одноместны, а сиденья пролеток парные» [1, 519]. Объективная случайность проявляется в феномене соседства, который еще не раз будет фигурировать в текстах XX века, имеющих черты сюрреального (например, в текстах В. Уфлянда и О. Григорьева). Но кроме этого для возникновения эффекта смежности решающей становится работа самого зрения: «Именно глаз прежде всего фиксирует эту смежность и учит не только видеть ее, но “смежать” по образцу этой естественной и исходной смежности то, что *по природе не является смежным*, но, будучи соотнесенным друг с другом в смежной позиции, процветает метафоризмом, иногда безудержным, из которого рождается и сама поэзия» [Т, 489]. Круговое устройство города тем временем запускает имманентное движение серий и настраивает метонимическую оптику.

Сам город не только воспринимается, но и строится по смежности, что понимается Кржижановским как «автоматическое», «бесплановое» письмо: «Как лепится птичье гнездовье, без плана, по строительному инстинкту» [1, 519]. Это оказывается хорошей основой для возникновения своего рода «ошеломляющих образов», сюрреалистического притяжения далеких понятий, в роли которых выступают московские дома – они, «хотя и не умели дать города во всем его массиве и масштабе, как это делало западное зодчество, но сущность города, который *извне всегда беспорядочен, соединяет логически несоединимое* на одной малой квадратуре, они выражали крепче и безоговорочнее» [1, 520]. В конечном итоге это деконструирует линейную логику мышления: «Московское пере-

улочье, <...> несуразное, противоречивое, <...> спутало и мои мысли в те первые недели московского новоселья, когда я, оттоптав две пары башмачных подметок, не мог все же дотоптаться до элементарнейшей мысли» [1, 520]. Топоров вспоминает размышление Пастернака из статьи «Вассерманова реакция» о том, что именно метонимическое мышление является произвольным, органичным, спонтанным, досубъектным или – с позиции реальности – принудительным, что в совокупности и приводит к объективной случайности. Примечательно, что эта статья посвящена В. Шершеневичу, и Пастернак, отчасти следуя литературной политике ситуации, утверждает первостепенность метонимии, дезавуируя имажинистскую метафорику: «Факт сходства, реже ассоциативная связь по сходству и никогда не по смежности – вот происхождение метафор Шершеневича. Между тем только явлениям смежности и присуща та черта принудительности и душевного драматизма, которая может быть оправдана метафорически. Самостоятельная потребность в сближении по сходству просто немыслима. Зато такое, и только такое сближение может быть затребовано извне. Неужели Шершеневич не знает, что непроницаемое в своей окраске слово не может заимствовать окраски от сравниваемого, что окрашивает представление только *болезненная необходимость в сближении*, та чересполосность, которая царит в лирически нагнетенном сознании»³²⁷. В свою очередь, имажинистские технические принципы не могут быть применены как основополагающие и при анализе структурных процессов поэтики Кржижановского.

Исследования генеративных структур писателя через метафору³²⁸, в частности, через примеры буквализации метафоры очень важны с точки зрения прояснения контекста орнаментальной революционной прозы, а также реактуализации мифологического мышления, попыток моделирования дорефлективного сознания, что может связываться «с разными задачами: практика “автоматического письма” сюрреалистов как имитации подсознательных

³²⁷ Пастернак Б.Л. Вассерманова реакция // Пастернак Б.Л. Полное собрание сочинений: В 11 т. М.: Слово/Slovo, 2003-2005. Т. 5. С. 11.

³²⁸ Кисляк А.И. Концептосфера С.Д. Кржижановского. С. 165-173.

образов, родственных мифологии, или же грубая натурализация привычных понятий, физиологически буквальное прочтение тропа, активно использовавшееся в абсурдистской поэтике»³²⁹. Однако в таком случае буквализация метафоры запускает «немететический» режим чтения, обновляя знаки, само слово, как это свойственно модернистской парадигме в целом. Прочтение с помощью сюрреалистического кода позволяет увидеть сразу следующую перспективу: овеществление метафоры, которая, на самом деле, строится на метонимической основе, возвращает слово в мир, объективируя его (органицистский подход к слову, впрочем, также сопряжен с модернистскими поисками: вспомним, к примеру, «органическую поэтику» Мандельштама). Досубъектность метонимии Пастернака переосмысливается Кржижановским через работу с пространством, с объектами, с дистанцией между объектами, увеличивая или сокращая которую, можно актуализировать отношения смежности, в том числе обнаруживая сближение далеких понятий: «Фрэнсис Бэкон определял эксперимент так: *“Мы лишь увеличиваем или уменьшаем расстояние между телами – остальное делает природа”*» [2, 208] («Возвращение Мюнхгаузена»).

С помощью метонимического мышления производятся элементарные сюрреалистические образы и осуществляется повествовательное движение. В новелле «Собиратель щелей» первые же фразы перенасыщены подобными образами, а мотив зрения как проникновения в чужое пространство или телесность закрепляет эффект не фантастического, но метафизического сдвига реальности: *«Сказка лежала, блестя непросохшими буквами, на письменном столе, рядом с чернильницей. Когда я, тронув кой-где пером, стал сворачивать рукопись, мне показалось, будто самые буквы ее норовят вон из строк: скорее в зрачки»* [1, 463]; *«Люди, сталкивая друг друга локтями с тротуарных лент, растыкав глаза по витринам, плакатам, афишным столбам, а то и с зрачками в носки своих сапог, не замечали созерцателя»* [1, 464]; *«Я ускорил шаг, но теперь зрачки мои сами рылись среди кусков крашеной жести, ища диски*

³²⁹ Синицкая А.В. Метафора как хронотоп: К вопросу о поэтике Сигизмунда Кржижановского. С. 88.

и цифры» [1, 464]; «Тяжелый куль пнул в плечо; я *оторвал глаза от диска*: какой-то малец, с лотком на ремне, в рваном картузишке, осклабясь, *вогнал в меня глаза*» [1, 465]. Рассказчик (писатель) встречается здесь с ученым, философом, который в первых сценах определяется только «зрительным» именем – созерцатель. Город, пространство, персонажи даны условно, метафизическое остранение блокирует психологические, событийные нюансы, концентрируя читательское внимание на главном.

Именно визуальные, пространственно-*метонимические* *минимальные смещения* и создают элементарный эффект сюрреального. Так действует и Магритт в своей живописи, которую можно было бы назвать антологией элементарных образов сюрреалистического. Один из самых «беспримесных» примеров – это картина «16-е сентября», на которой помимо минималистически изображенного ландшафта нарисованы только два конкретных, реальных объекта: дерево и месяц. С помощью минимального сдвига Магритт помещает месяц не на небе, а перед деревом. Остальное действие картины происходит уже в интерпретационном пространстве, в голове реципиента. «Реалистическая» инерция подводит к мысли, что свет от месяца очень яркий, и это позволяет ему проступать сквозь ветви и листья дерева; или же допускается, что месяц виден в одну из дыр, прорех в кроне дерева. Проблема только в том, что он располагается ровно по центру, на оси ствола дерева, сквозь который целиком просвечивать не мог бы. Другим диегетическим решением этой загадки параллакса может стать вариант, при котором месяц является ненастоящим, искусственным, и он просто висит на дереве, однако парадоксальная светопись, с помощью которой Магритт неоднократно изображал на одной картине одновременно и день, и ночь, и на этой картине играет важную роль: сумеречное небо и уходящая в темноту фактура кроны заставляют видеть именно сияние месяца³³⁰. Это перекликается как с пассажем из «Собирателя щелей»: «Ночь ведь и днем никуда не уходит: разорванная на мириады теней, она тaitся здесь же, в дне: приподнимите с земли лист лопуха, и черный обрывок ночи тотчас же юрко метнется под корень. Всюду: под

³³⁰ Впрочем, будь это ненастоящий, искусственный месяц, ситуацию уже можно было бы назвать не вполне обычной.

сводами, у стен, под листвою деревьев ждет разорванная на черные ключья ночь» [1, 475] – так и с метареалистическими наработками второй половины XX века (знаменитое «Небо, помещенное в звезду, – ночь» И. Жданова).

И только здесь возникает требование немиметического режима чтения картины, вскрывающего фрейм картины, знаковую природу нарисованного, открывающего возможности для интеллектуальных интерпретаций в духе известной картины Магритта «Вероломство образов» с изображением курительной трубки. Возможны также интроспективный и мифопоэтический подходы, при которых странные взаимодействия между объектами принимаются как есть, поскольку в них признаются экстериоризированные ментальные, психологические или мифологические структуры, требующие если не анализа, то внимательного созерцания (созерцания невидимого и, конечно, созерцания с закрытыми уже глазами). Подобную логику, вплоть до почти буквального совпадения образов, можно обнаружить в лирике Бретона 1920-х годов: «Когда мы поднимаем голову, *небо пеленает взгляд / Зажмуримся, и станет ясно, где нас нет, / Где, обманывая невозможную звезду на ветке, / Мы будем плясать – подобно огню на наших блестках*»³³¹.

У Кржижановского объекты, получившие свободу, не остаются метафизически статичными, как у Магритта. Синекдоха, а также вариант метонимии, при котором указывается состояние или свойство личности вместо самой личности («в виске вдруг заняла вчерашняя острая тонкая боль <...>. Одейся. Вдвинул боль в картуз» [2, 454] из новеллы «Квадратурин»), создают «изолирующие абстракции», которые как раз и «имеют тенденцию, развиваясь, *объективироваться и приобретать автономность*»³³². Структурообразующей тогда для многих текстов автора становится не метафора, а метонимия, вокруг которой выстраивается сюжет. Например, автономизация частей опустошает целое (новеллы «Сбежавшие пальцы», «Бумага теряет терпение») и приводит к желанию вернуться к прежней слитности (пианист с пальцами, а

³³¹ Бретон А. Благовестие любви // Антология французского сюрреализма. 20-е годы. С. 79.

³³² Якобсон Р. Заметки о прозе поэта Пастернака. С. 330.

бумага с буквами и шрифтами), однако этот новый синтез, пройдя диалектический путь, оказывается инфинитивным минус-пространством, небытием [Т, 509-510].

В «Собирателе щелей» метонимия тематизируется. Разрыв, щель, промежуточное пространство смежности рассматриваются здесь в рамках общей идеи дискретности мира. Дискретным оказывается время (разделы на нарисованном циферблате), пространство (пытается устранить пространственные щели и привести мир к всеединству Старец из сказки, которую создал писатель-рассказчик), сам текст³³³, язык (первые открытия фонологической теории, конечно, уже были известны писателю), чья дискретность дает возможность для рефлексии, письма, одновременно внося катастрофический элемент и создавая определенный «антропологический парадокс», который заключается в самом «факте со-бытия жизненной непрерывности и рефлексивной речевой дискретности-разрыва, но-стальгического теневого единства и бесконечномерного пространства смертельных альтернатив»³³⁴. Собственно работа языковых шифтеров позволяет обмениваться в речи личными местоимениями («я» – «ты») в зависимости от конкретного расклада речевого акта (что сказывается и в ситуации рефлексии, внутренней речи), внося разрыв между сознаниями: «Вот – сейчас сидим рядом: от головы до головы аршин... а может быть, и миллионы миль?» [1, 470]. Антипод рассказчика, ученый Левеникс, рассказывает об опыте, в ходе которого устанавливается дискретная природа зрения. Эта «толчкообразность видения, прерывистость восприятия» [1, 472] маскируются стробоскопическим эффектом, который разоблачает техника кинематографа. Щель, пауза между кадрами фильма не

³³³ Новелла содержит оригинальный пример композиции «текст в тексте». Внутренний текст, содержащий основную концепцию новеллы, является сквозным, но дискретным: сначала вводится *сказка*, написанная рассказчиком, затем сведения о возлюбленной рассказчика Софье даются в *газетах*, основная теория о дискретности раскрывается ученым-созерцателем Левениксом в *переписке* с рассказчиком, которому в конце достается еще и *рукопись* ученого, которую он уже не решается прочесть.

³³⁴ Аркадьев М. Лингвистическая катастрофа. СПб: Издательство Ивана Лимбаха, 2013. С. 125.

замечается в связи с инерцией, персистенцией зрения и воспринимается как слитное, последовательное, континуальное движение. Дискретной оказывается даже субъектно-событийная ткань, обнаруживающая фундаментальный разрыв между личностью и ее действием; человек не может отвечать за собственный поступок, они находятся в разных измерениях. Подобная спекулятивная «щелиная этика» Левеникса является всего лишь «алиби-бытием», зеркальным перевертышем идеи Бахтина о «не-алиби в бытии».

В итоге Левеникс (в отличие от Старца из сказки) акцентирует именно разрыв как свидетельство присутствия небытия внутри бытия, создавая щелинную онтологию. И точно так же, как можно «залезть» между кадров фильма, настроив особое зрение или просто уменьшив скорость движения, он надеется пробраться в щель небытия, изучив ее, войти «живым в самую смерть» [1, 483], как это уже делали интуитивно и в пространстве вымысла поэты, в частности, Данте. Сквозной образ щели также имеет поэтический генезис, восходя к образу «мировой трещины» Г. Гейне, которому посвящено раннее стихотворение Кржижановского «Могила Гейне», отмеченное символистским влиянием с готическими вариациями в сюжете в духе черных романов, полюбившихся и сюрреалистам. Разумеется, эта проблематика является личной для Кржижановского. Хотя ученый в новелле терпит поражение, как и Старец в сказке, сам автор прекрасно понимал этот парадокс бытия: «Всю мою трудную жизнь я был литературным небытием, честно работающим на бытие» [5, 424]. Это замечание из записных книжек Кржижановского может служить также парадигмальным описанием дальнейшего существования русской подпольной неофициальной/несуществующей советской литературы, пытающейся честно работать на бытие.

Дискретность сознания в сюрреалистической практике соотносится с пространственными категориями открытости/закрытости (отсюда распространенность образов прозрачных материй, чулок, перчаток). Здесь, возможно, присутствует некоторое влияние одного из иронических афоризмов Гегеля: «“Заштопаннный чулок лучше, чем разорванный”»; не так с самосознанием»³³⁵. Но только методологически это работает через бессознательное, через

³³⁵ Гегель Г.В.Ф. Работы разных лет: В 2 т. М.: Институт философии АН СССР, «Мысль», 1971. Т. 2. С. 548.

«пробуждение в ночи», а не классическое рациональное бдение (как у Левеникса), которое и определяется сюрреализмом как комфортное, континуальное сознание, которое необходимо разорвать. Разрывы сознания индексируют изначальное гомогенное, топологическое состояние бессознательного, указывая на то место, где скрыто первичное. Как пишет про это К. Метц, учитывая дискретность вторичных регистраций в психическом: «Первичное – это слово, которым вторичный процесс называет разрывы в своей материи»³³⁶.

Интроспективный путь сюрреализма ставит иначе и вопрос «алиби-бытия». Самым простым сюрреалистическим актом Бретон во втором манифесте называет акт стрельбы наугад по толпе на улице, что, если не учитывать прагматические задачи конкретного декларативного текста, должно указывать на сомнительную ценность абсолютной человеческой свободы. Ж. Шенье-Жандрон, удерживая выбранную сюрреалистами установку глубинной психологии, указывает, что в этой ситуации субъект обязан «признавать себя в каждом свершенном действии, без положенного a priori морального различения»³³⁷. В рассуждениях исследовательницы решающим фактором (или триггером) в этой диспозиции становится, как и в случае Кржижановского, пространство. Сюрреалистический акт, о котором грезит Бретон, является описанием «предельных проявлений насилия, призванного по-дионисийски утвердить *пространство во всей его полноте* и, соответственно, *опустошить сознание*, которое само *становится пространством* и безграничным отчаянием растворяет в моменте времени свое становление. <...> Между двумя этими антитетическими полюсами – самосожжением романтического сознания в акте (ницшеанском по своей природе) или жесте (дадаистском), с одной стороны, и интроспективным взглядом, самоанализом, практикуемым любыми средствами, с другой, – и располагается поле сюрреалистического *субъекта*»³³⁸. В новом тысячелетии фреймирование с помощью массмедиа помещает субъекта в схожую ситуацию, вызывая бретоновские ал-

³³⁶ Метц К. Воображаемое означающее. Психоанализ и кино. С. 297.

³³⁷ Шенье-Жандрон Ж. Сюрреализм. С. 202.

³³⁸ Там же.

люзии (можно вспомнить высказывание К. Штокхаузена о теракте 11 сентября 2001 года в Нью-Йорке как о самом великом произведении искусства).

Сюрреалистическим двойником «Собирателя щелей» можно назвать статью Л. Арагона «Тень изобретателя» 1924 года (новелла Кржижановского написана в 1922-м). Рифмы встречаются на уровне самого типа странного «неутилитарного» изобретателя и его гипотезы, разворачивающейся в доктрину: «Открытие – интеллектуальный удар грома, оно не соизмеримо ни с порождаемой им *любовью*, ни с ее *разрушительной* силой»³³⁹ – «С чрезвычайной ясностью помню и сейчас тот миг: я был весь, насквозь и сплошь – *любовь*. До тени десять – пять – три шага: я наступил на нее, и вдруг произошло нечто *чудовищное*» [1, 475-476]. Образ тени (из которой и выползет первая щель, что заметил Левеникс), одновременно чудесной и ужасной, встречается у авторов в контексте одного и того же топоса: «Потушены огни. Пуста панель; и только я иду *от перекрестка к перекрестку* один, среди сотен, тысяч белых дисков, облепивших стены, и на каждом диске одни и те же цифры» [1, 477] – «На *перекрестке грез*, куда приходит человек, не ведая о продолжении своей долгой прогулки, прекрасное безразличие золотит отсветы универсума. Когда на первом плане наших воспоминаний возникают *полезные изобретения*, прославлены будут исключительно они прежде всего и всегда, но обратите внимание на их *тень*: не в ней ли их *истинная природа?*»³⁴⁰.

Арагон вводит оппозицию абстрактного/конкретного и разводит виды познания, выделяя научное, обыденное, с одной стороны, и философское, под которым понимается поэтическое познание через образ, с другой: «Противопоставление научного и обыденного познания – ошибочно, ибо они оба почти одинаково абстрактны <...>. Философское познание <...> действует иначе: объекты, идеи представляют собой вовсе не пустые абстракции или смутные мнения, но они обретают некое абсолютное содержание, когда реализуются в сфере особенного, при своем минимальном распространении;

³³⁹ Арагон Л. Тень изобретателя // Антология французского сюрреализма. 20-е годы. С. 86.

³⁴⁰ Там же.

то есть речь идет об объектах и идеях в их конкретной форме»³⁴¹. Кржижановский, выбирая в начале своего пути между философией и поэзией/литературой, затем постоянно сближал эти «магнитные поля», однако разницу между ними всегда подчеркивал. Арагон же, исходя из структуры конкретного и абстрактного, пишет, что «философия и поэзия – одно и то же. Конкретное – это последний момент мысли, подобное состояние конкретной мысли и есть поэзия. Можно легко понять, что я подразумеваю под формулой “изобретение возможно только в сфере частного”»: конкретное является самой материей изобретения, а механизм изобретения сводится к механизму поэтического познания, то есть к вдохновению»³⁴². С другой стороны, в мире Кржижановского Левеникс, попытавшийся «цифрами и формулами» добиться своего, также терпит неудачу.

Абстрактное и рациональное в каком-то смысле реабилитируются Кржижановским. Если главный герой его прозы, как, например, и живописи Магритта, – мысль, то сюрреальное становится способом открыть тайную/истинную жизнь мысли, позволяет составить «жизнеописание мысли», не прервав само ее течение или, по крайней мере, скрасть эффект дискретности процесса мышления. Без сюрреального мысль либо не раскрывается (происходит выпадение в ноль мысли, в «между» кадров), либо наоборот кристаллизуется, твердеет и превращается в штамп. Штамп в определенных условиях или благодаря времени превращается в common sense или даже истину. Примерно так, довольно жестко и вполне в рамках лингвистического релятивизма и сюрреалистической реляционности, истину описывает Ф. Ницше: «Движущаяся толпа метафор, метонимий, антропоморфизмов – короче, сумма человеческих отношений, которые были возвышены, перенесены и украшены поэзией и риторикой и после долгого употребления кажутся людям каноническими и обязательными»³⁴³.

Однако метонимическое мышление связывается со специфической рациональностью, которая была присуща Магритту (да и всей

³⁴¹ Арагон Л. Тень изобретателя // Антология французского сюрреализма. 20-е годы. С. 87-88.

³⁴² Там же. С. 88.

³⁴³ Ницше Ф. Полное собрание сочинений: В 13 т. М.: Культурная революция, 2005-2014. Т. 1/2. С. 440.

бельгийской группе сюрреалистов во главе с поэтом П. Нуже), де Кирико и Кржижановскому. Особый *сюрреалистический рационализм* (неслучайно прототипом Готфрида Левеникса является Лейбниц) всегда находился в тени «классического» варианта сюрреализма с критикой разума, но, как уже было указано, недоверие чувствам, даже их взлом, глубинная интроспекция также являются неотъемлемыми частями теории сюрреального. Даже реализация онейрической логики требует использования нормативной грамматики, чтобы в этой синтаксической решетке могли свободно, «неправильно» взаимодействовать образы, смыслообразы и концепты.

Кржижановский, действительно не экспериментируя с внешней формой (за исключением лексики), совершает минимальное смещение и на уровне синтаксиса тоже, делая его еще более рациональным. Этому служит самый рассудочный и самый главный в творчестве писателя знак препинания – *двоеточие*. Минимальным, но достаточным жестом оказывается размещение в одном предложении двух и более двоеточий: «Как бы ввести вас в суть: например, вы в авто: взрывы бензина внутри моторного цилиндра...» [1, 472]. Такие своеобразные цепочки двоеточий (по аналогии с цепочками тире, введенными в русскую литературу Н. Карамзиным) создают не эмоциональную паузу (цель), даже если говорится об эмоциях, но концептуальную – паузу между кадрами-пропозициями: «Рitmo: ошибка в эмоции: этому не улыбаются: улыбкой вы как щелью отрезали себя от темы о щелях» [1, 471]; «Я ясно ощущал: что-то осталось там: в ничто» [1, 476]. Образовавшееся сплошное пространство паратаксиса способно объединить и метонимически сблизить изначально далекие мысли. Эта манера наблюдается во всех фрагментах текстов, в речи практически всех персонажей, в том числе у сквозного фиктивного нарратора, обнажая нереалистический характер поэтики Кржижановского. В «Собирателе щелей» цепочки двоеточий встречаются и в речи рассказчика, и в тексте Сказки, и в прямой речи Левеникса. Однако чем ближе повествование подходит к основной концепции, тем выше оказывается концентрация двоеточий: именно в речи Левеникса реализуется около 50 % случаев употребления (в тексте Сказки – 31 случай; авторский текст – 41; речь Левеникса – 70).

Рационалистическая деформация объектов происходит и за счет широкой концептуализации геометрии и геометрических форм. Так,

можно отметить использование альтернативных перспектив внутри одного пространства (онейрические изломы в новелле «Боковая ветка» Кржижановского или известная картина де Кирико «Меланхолия и тайна улицы»), смену геометрических доминант (квадратное меняется на округлое в «Квадратурине»), фрейминг реальности, обнажающий иллюзорность и фантомность бытия («Условия человеческого существования» Магритта и многочисленные примеры буквализации метафор у Кржижановского, а также его размышление о природе в «Четках»).

Особенно заметным является шахматный топос в текстах Кржижановского, в котором выражаются акценты смещенных геометрических образов. И вновь на сдвиг работает усиление, а не ослабление рационального: подчеркивается симметричность окружающего пространства. В новелле «Проигранный Игрок» (1923-24) узкий и прямоугольный стол для шахмат рекурсивно множит свою форму на узкий и прямоугольный зал с такими же окнами, который оказывается как бы одетым в футляр. Игроки рассажены симметрично, « подошвы их ног, прижатые к светлым и темным, темным и светлым квадратам паркета, и зрачки их глаз, притянутые к темным и светлым, светлым и темным квадратикам шахматных досок, – не двигались» [1, 134]. Метонимическое смещение часто требует персонализации, и Кржижановский демонстрирует наступление сумерек и потемнение в зале через олицетворение: сумерки, «тихо прижимая серые пальцы», расшатывают контуры вещей, которые в итоге «заструились и тихо вошли друг в друга. Их не стало: как встарь» [1, 135]. Сюрреалистический рационализм строится на геометрической правильности, симметричности с минимальными вкраплениями сбоя, нарушения. Классический пример такого рода из кинематографа – сцена из фильма «В прошлом году в Мариенбаде» А. Рене или, точнее сказать, один кадр с регулярным садом с классицистическими фигурными клумбами, боскетами и скульптурами, которые не отбрасывают тени (в отличие от людей, гуляющих в саду). С учетом нелинейного нарратива такие кадры действуют не только по принципу сна, но и лабиринта. Эта регулярность, поданная как лабиринт (вспоминается цитируемый Делёзом Борхес: «Я знаю греческий лабиринт, это одна прямая линия»³⁴⁴), проявится более явно в другой

³⁴⁴ Делёз Ж. Логика смысла. М.: Академический Проект, 2011. С. 87.

новелле Кржижановского «Странствующее “Странно”»: «Я, в дни своих странствий, был больше похож на шахматную деревяшку, заблудившуюся в *черно-белой путанице*, чем на шахматиста» [1, 329]. Все это отдельно указывает и на проблему релятивизма, «борьбы» с бинарностью в самой ее сердцевине.

Герой в «Проигранном Игроке», шахматист Пемброк, становится пешкой, которой собирались пожертвовать ради партии. Персонаж напоминает самого известного шахматиста среди (около)сюрреалистов М. Дюшана, он так же отстраняется от жизни и амбиций (в его случае политических, а не художественных) ради игры: он «променял широкую арену политической борьбы на квадрат шахматной доски – *ушел от поступков к ходам*» [1, 133]. В оригинале последняя фраза тоже набрана курсивом и отмечена указанием «*курсив мой*» – авторский жест присваивания. И сама метаморфоза, приключившаяся с героем, больше похожа на концептуалистский *жест переноса* из одного пространства в другое, нежели на превращение в духе готической или абсурдистской литературы (Кафку Кржижановский прочитал, по замечанию В. Перельмутера, только в 1939-м). Мир, увиденный Пемброком-пешкой, описывается в духе метафизического ландшафта де Кирико или условного пространства сна Магритта: «Не явью, а снящимися образами глядели на нее [пешку. – О.Г.] обступившие со всех сторон мерцающие белыми и черными выступами, изгибами и рельефами, чудовищные обелископодобные сооружения, неизвестно кем, к чему и как расставленные по гигантскому черно-белому паркету потерявшего свои стены зала» [1, 137]. В четкой, хоть и сновидной обстановке все симметрично, геометрически рационально, однако минимальные смещения уже вкраплены: у сооружений потеряна или не познана их функциональность, а у зала нет стен.

Само «чувство пространства», утопическое стремление к синтезу, с которого все начиналось, неслучайно проникает в субъект через *сон* (телесный, конкретный), через его кинестетические реализации, а не логосные структуры [Т, 486]. Структура сна выступает той первичной материей, на которую указывают разрывы письма и памяти, чьей игрушкой, по мысли Бретона, становится человек после пробуждения, начиная придавать большее значение событиям дня или тем отрывкам сновидений, которые она доно-

сит, «сон, подобно самой ночи, оказывается как бы заключенным в скобки»³⁴⁵. В урбанистическом пространстве это может проявляться через «бесцельные, как бы сомнамбулические блуждания, когда автор “поддается” городу, отсекая свою волю» [Т, 490]. Однако у Кржижановского сновидное еще чаще оформляется с помощью альтернативного мотива *кошмара*, типичного для реализаций сюрреалистического кода в русской литературе³⁴⁶. Даже встреча с положительным, но новым пространством осуществляется посредством кошмара: «Кошмары, повторяю, в сущности, и были моими первыми сонными ощущениями Москвы, первыми, пусть нелепыми и бессознательными, попытками охвата, синтеза» [1, 517]. Кошмар здесь сближается с французским *dépayement* (букв. ‘отстранение’), описывающим, в частности, состояние растерянности, потерянности на новом месте и связанным, можно предположить, с желанием охватить в целостности новую ситуацию, скорее «обжить» ее. Кошмар для Кржижановского не означает бытовое ‘страшный сон’ и даже ‘абсурд’, он является специальным эквивалентом сна как разрыва, сквозь который к человеку наружу может выползти нечто нечеловеческое, жуткое, способное легко инфицировать так называемую внешнюю, настоящую жизнь: «Легкий сон не выдерживает трения о действительность, сонная грёза изнашивается быстрее носков, тяжелый сон, просто, но хорошо сработанный кошмар, легко ассимилируется с жизнью» [1, 493] («Боковая ветка»). Возможно, писатель учитывал и этимологическую метафору, заключающую пространственную идею, ведь «кошмар» происходит от латинского *calcāre* – ‘сжимать, выступать наружу’³⁴⁷.

³⁴⁵ Бретон А. Манифест сюрреализма. С. 46.

³⁴⁶ О кошмаре в «романах ментальных состояний» и в частности о сюрреалистических подтекстах кошмара В. Пелевина см.: Хапаева Д. Кошмар: литература и жизнь. М.: Текст, 2010. С. 314.

³⁴⁷ Возможная другая этимологическая и «литературная» метафора – в образе нити, вонзающейся в мозг (так описывается природа тяжелого кошмара, отличная от легких снов), что отсылает к значению слова «текст» – ‘ткаць, плести’. Русская литература этого времени особенно часто обращается к модели *литературное творчество, писательство, проникающее в мозг (читателя) в облици сна/кошмара*. Особенно яркая и конгениальная ее реализация в романах Вс. Иванова «Кремль» (1929) и «У» (1932), также написанных без расчета на публикацию.

Сюрреалистический расклад – черный юмор и светлый сон (греза) – хиастически подменяется Кржижановским другим: легкая ирония и «черная логика кошмара» [1, 517].

В новелле «Боковая ветка» персонаж Квантин уезжает на поезде в собственный сон, в котором сталкивается с целой индустрией снов (кошмаров). То, что Кржижановский неоднократно проделывал с литературой, переводя ее в термины производства и частной коммерции, он делает здесь с внутренним пространством субъекта. Оно заполняется общественными, даже коллективистскими реалиями: оптовая поставка утопий, бюро оневидимления³⁴⁸, орудия грезопроизводства, обязательное ночное и дневное сновидчество, вечерние курсы ночных видений, унификация сна и «миллионно-мозгий сон братства, сон о единении» [1, 500], лозунги «Все на тяжелую индустрию тяжелых снов» и «Слава всем непробудным»; здесь непробудно трудятся заготовщики видений, кошмарodelы и экспедиторы фантомов, а также простые «леди и джентльмены, сницы и сны» [1, 491]. Очевидные пародийные образы социализма с антиутопической тенденцией не становятся сатирическими. Кржижановский, как и в других случаях, подчиняется самому языку и самим композиционным структурам своего текста, увлекаясь детальной проработкой вымышленных реалий, которые переосмысливаются как мыслеобразы, концепты, идеи. Особая fascinация, присущая сну как феномену, перевешивает и нюансы конкретной формы сна, даже если это гнетущий кошмар, и элементы начинающейся было острой сатиры. Новелла «Квадратурин» – особенно репрезентативный пример, она начинается как сатира с элементами фантастического, но довольно быстро переходит в интеллектуальную притчу или даже литературу экзистенциальных ужасов. По большому счету, Кржижановского нельзя назвать сатириком, и это тоже хорошо объясняется сюрреалистическим кодом, который слабо монтируется с этим жанром. Сюрреалисты насто-

³⁴⁸ Акт созерцания с закрытыми глазами используется в этом антимире в манипулятивных целях: «Сны, как тати притчи, приходят невидимо, прокрадываются под лбы, стараясь разминуться с глазами, и лишь там, под черепным кровом, в безопасности, разлегшись на мозгу, сбрасывают с себя невидимость» [1, 505].

роженно относились к сатире, что можно интерпретировать как несовпадение стратегий комического: с одной стороны, всегда серьезный, злой или, наоборот, сочувственный, но всегда гуманистический сатирический смех; с другой стороны, черный (но необязательно) юмор, включающий иронию, иногда сарказм, но всегда смех, который как бы вглядывается в жуткое, нечеловеческое (оно может выражаться как через органику, так и через умозрительные конструкции и интеллектуальные абстракции).

Реальность сна (а с учетом постоянного производства это как раз состояние неразличения сна и яви) со всеми ее эффектами создается с помощью мотива зрения. Он тоже решен здесь в пограничном, ускользающем, «боковом» ключе. Либо объект взгляда прячется, ускользает, как в начале рассказа, когда Квантин смотрит в окно («сутулые контуры сосен, *закрываясь черными* распялами ветвей от света, *падали в ночь*» [1, 485]; «цифры и стрелы, *запрятанные* под навес, казалось, были замотаны в траурный креп ночи, и глаз не мог различить часа» [1, 489]); либо сам источник зрения скрыт («Козырек на крюке по-прежнему, но чуть медленнее и раздумчивее, раскачивался с таким видом, как если б *под ним были запрятаны глаза*» [1, 485]); либо процесс восприятия/зрения сопряжен, смежен с невидением, темнотой, требующей кинестетического восприятия («вдоль *темного* низкокрышья уже скользил голубой глаз фонаря» [1, 487]; «оглянувшись на пустоту, пошел, куда вели стены» [1, 489]). Но, как и в случае достижения автоматизма при письме, для онейрического зрения требуется еще один параметр – высокая скорость, за которой не успевал бы разум. Изначально это обеспечивает образ несущегося поезда и быстро меняющейся картинки мира в окне (при такой скорости экспрессионистская интерпретация окна-преграды уступает сюрреалистской): «Обгоняя ночь, *окна скользили* уже сквозь голубое предсветье, <...> неслись очертания *непривычных* глазу деревьев, <...> скорость поезда на полумысль, на полуоборот колеса *опережала логику*» [1, 487-488]. Уже выбравшись (?) из сна, Квантин подумает, что «единственно возможная техника подмены светлой карты черной, дня ночью – это стремительность, мгновенье, умеющее быть быстрее “мгновения ока”» [1, 508]. И уже здесь сам герой заморожен новыми поворотами мысли, он насыщен невиданным опытом, а не бежит от

кошмара, как герой абсурдистской литературы. И именно так, «*по соседству*», открываются «окраинные причерепные мысли» [1, 485], боковые мысли, преодолевающие субъектность: «Наш мозг поверх другого мозга, как шляпа поверх головы» [1, 486] (очень характерное метонимическое сравнение, включающее конкретные, обыденные объекты³⁴⁹). Даже мотив кошмара в своем распространении не уменьшает сходства новеллы (как и многих других) с рационализированным, *интеллектуальным сном*.

Следуя параллелизму всех структурных уровней текста, Кржижановский заставляет и саму наррацию также имитировать грань поездного сна и яви. Скорость письма проявляется, конечно, не в элементах автоматизма, но в различного рода синкопах и пропусках членов предложения, письмо происходит как бы в спешке. Передается это состояние назывными, неполными и эллиптическими предложениями; иногда оставляется *побочный* предикат, но опускается основной (что усиливает «сонный» характер речи): «Щипчики, остро вщелкнувшись в картон, снова в ладонь» [1, 486]; или опускается *основная* часть составного сказуемого: «Квантин попробовал было голову поверх портфеля и ноги под пальто» [1, 485]. Используется характерная и для других текстов Кржижановского ситуация технического, случайного обрыва письма/чтения: «Квантин хотел читать дальше, но нижний край листа был оборван – вероятно, кем-нибудь из проходивших пьяниц» [1, 494]. Это часто рифмуется с обрывом сна, резким пробуждением. Отличие в том, что сновидец пассивен, его вытягивают из сна, а читатель у Кржижановского активен: он рад бы продолжить чтение («Квантин хотел читать дальше»), но какие-то формальные причины не дают ему это сделать. Нередко за этим кроется попытка защитить героя или даже сохранить ему жизнь: «может, и лучше – недопонять» [1, 471]. Подобные синкопы, выпадения в незнание, в боковые ветки жизни, в небытие, таким образом, могут оказываться не столько проявлением пессимистической мысли автора, но и его специфическим *deus ex machina*.

³⁴⁹ Сравнения головы/мозга/мыслей с головным убором настойчиво повторяются в «Боковой ветке»: «Страхнул с мозга усталость, как пыль со шляпы» [1, 494]; «Фуражка <...> раскачивалась из стороны в сторону, точно пробуя вытряхнуть из суконных висков мигрень» [1, 485].

Сон и мысль, иррациональное и рациональное сводятся у Кржижановского постоянно, но не всегда сон эксплицитно признается первичным. Один из таких редких случаев – в новелле «Окно» из цикла «Салыр-гюль. Узбекистанские импресии»: «Сейчас ночь. Сон не идет ко мне. Приходится довольствоваться *суррогатом сновидения: мыслью*» [3, 367]. И мысль тут же ассоциируется с движением, с кинестетикой образов: «Между учебником логики и железнодорожным путеводителем, между мышлением и путешествием есть несомненное сходство. Мышление – это передвижение образов в голове. Путешествие – передвижение головы мимо сменяющихся образов. Переставив термины, можно сказать: странствовать – значит мыслить объектами; думать – *странствовать в себе самом*» [3, 367] (можно отметить, вслед за Топоровым, коннотацию «странного» в «странствовать»). Как замечает В. Калмыкова, «отшагивая свой день, герой “Швов” нахаживает метафизику, мышление. <...> Мандельштамовский Дант, как мы помним, выхаживает свою поэтику. Но пеший ход (ср. у Цветаевой), очевидно, не просто символ индивидуальной манеры письма, а некоторая черта времени, составляющая его воздуха, знак или способ мышления <...>; если не блуждающий сон, то, во всяком случае, такая разновидность жизненной динамики, которая соприродна динамике художественности»³⁵⁰. Но мышечность мышления будет чертой художественного познания и во второй половине XX века, объединяя разные направления и области знания. Особенно сильно эта идея отразится в практике и теории метареализма. Так, М. Эпштейн, ссылаясь в том числе на «Философию во плоти» Дж. Лакоффа и М. Джонсона, пишет: «Хороший авторский стиль передает целенаправленное движение смыслов-тел в мыслительном пространстве, образы которого они несут в своем лексическом составе и грамматическом строе. Мы читаем не только умом, но и телом, точнее, наш ум телесен, поскольку формируется навыками движения и самовыражения

³⁵⁰ Калмыкова В. «Страны, которых нет», или Художественный мир Сигизмунда Кржижановского // Нева. 2009. № 4. URL: <https://magazines.gorky.media/neva/2009/4/strany-kotoryh-est-ili-hudozhestvennyj-mir-sigizmundakrzhibzhanovskogo.html> (дата обращения: 14.01.2020).

в пространстве»³⁵¹. Когнитивные же следствия метаболы, описанной Эпштейном, можно охарактеризовать именно через идею Кржижановского «странствовать в себе самом».

Объединяет философа и писателя к тому же интерес к *проективной филологии*. Этот проект Эпштейн развивает, опираясь на взгляды и подход В. Даля. Кржижановский также обращается к писателю-лексикографу в своих эссе 1910-х годов, отмечая, что при чтении словаря Даля ощущается «парадоксальность и прихотливость свободного словообразования» [5, 494], и даже конструирует собственные поговорки под Даля (в новелле «Путешествие клетки»). Общей можно назвать и ситуацию выбора «между Кантом и Шекспиром», только если Кржижановский делает этот выбор (со всеми оговорками) в пользу Шекспира-поэзии³⁵², то Эпштейн (с оговорками уже пост-модернистского толка) – в пользу Канта-философии (эссеистики).

Безусловно, это возвращает к теме номинализма Кржижановского. Работая в период расцвета филологического романа и предвосхищая формат постструктуралистского письма-чтения, он создает образцы занимательной филологии и автолитературоведения³⁵³. При этом в эссеистике Кржижановский в большей степени концентрируется на философской критике языка и даже собственно литературы, включая элементы этнографического сюрреализма: «В наивной народной речи, не знающей пресса книги и “буквы”, *гербаризирующей слова*, можно еще наблюдать пережитки *свободного*, как бы “хозяйского” отношения к формам звука» [5, 494]; «Сознанию дана лишь “внутренняя речь” (“разговор в животе”, по яркому определению полинезийца). Только острие

³⁵¹ Эпштейн М. Пластичность философского текста: почему одни авторы более читаемы, чем другие // Эпштейн М.Н. От знания – к творчеству. Как гуманитарные науки могут изменять мир. М.; СПб: Центр гуманитарных инициатив, 2016. С. 218.

³⁵² См.: Делекторская И. Собиратель щелей о кенигсбергском затворнике и о принце датском // Toronto Slavic Quarterly. 2007. № 21. URL: <http://sites.utoronto.ca/tsq/21/delektorskaya21.shtml> (дата обращения: 08.01.2020).

³⁵³ Подробнее о литературоведческой работе Кржижановского в контексте художественного творчества см.: Делекторская И.Б. Эстетические воззрения Сигизмунда Кржижановского: от шекспироведения к философии искусства: диссертация ... кандидата филологических наук. М., 2000.

абстракции отделяет идею от слова» [5, 495]; «Поэт с завистью должен услышать, что у дикаря племени “дайер” есть два совершенно равнозвучных слова – “coongarra” и “riyacooduna”: первое обозначает “шум, производимый птичьей стаей, поднимающейся с земли”, второе – “шум, производимый птичьей стаей, опускающейся на землю”» [5, 496-497]. Да и в новеллистике литературность сюжетов оборачивается минус-литературностью.

В повести «Клуб убийц букв» воображаемое, бессознательное и потенциальное по-дюшановски ставятся выше писательской реализации замыслов, которые «требуют любви и молчания» [2, 14]. Новелла «Прикованный Прометеем» начинается с «охранной грамоты» Автора: «Факт, сообщаемый ниже, не включен в книги по истории <...> факту повезло» [1, 242]. Эмблематичной становится сцена чтения Огнем текста мифа о Прометее. Мысль, замысел – всегда факт, всегда реальность, в то время как слово, текст, как реализация, проблематизируются. Кржижановский переворачивает аристотелевскую диаду акта и потенции. Чтение (Огонь уничтожает текст) становится процедурой возвращения мысли в не-схваченное, свободное, естественное состояние, процедурой возвращения огня на небо. Держится это на сюрреалистической синкопе, смещении в сторону чего-то факультативного, ранее незаметного – героем у Автора оказывается не титан Прометей, а сам Огонь, отсюда залоговое страдательное смещение в названии («Прикованный Прометеем»). Трагедия смысла рекурсивно помещена во внутреннее пространство сна Автора – сна о реакции огня-читателя на трагедию героя: «Старец Эсхил беспокойно застонал во сне: ему снилось – трагедия о Прометее, принесшем огонь, встречена тихим, но злобным шипением: ошिकана» [1, 246]. Здесь важно использование ономотопеи как формы, наименее культурной для этого контекста, в которой исчезает книжная традиция.

Сквозная и тотальная «литературность» Кржижановского, хотя и обретая конкретные формы, отличает его на внешнем уровне, на уровне писательской манеры и художественного мира от сюрреалистического проекта. М.Л. Гаспаров, объясняя схематичность и конспективность образов Кржижановского, говорит о том, что «это дисциплинирующий стиль, он спасает болящего от неврас-

теничности»³⁵⁴. Исследователь сравнивает книжность, литературность его сюжетов с ремесленнической или мастерской способностью Чехова написать рассказ о любой вещи или любом предмете (известный пример с пепельницей). Однако, например, К.Л. Розенфланц связывает это дополнительно с сюрреалистической открытостью перед случайной встречей с объектом (*objet trouvé*), готовностью в каждом объекте вскрыть эстетический потенциал³⁵⁵. Таким образом, становятся понятны с несколько другой стороны эти как бы литературные схемы³⁵⁶: и сюжетообразующая идея лавки писательских замыслов в «Клубе убийц букв» или в «Ненаписанном», и мотивы из новелл «Чужая тема» («Не хотели бы вы приобрести, гражданин, философскую систему? С двойным мироохватом: установка и на микро-, и на макрокосм» [1, 348]) и «Старик и море» («В избушке за мутным окном жил-был старик, продававший вопросительные знаки. <...> За знаки платили: был спрос. Товар шел – на всякие там запросы – вопросы – проблемы» [1, 200]). А иногда это и вовсе приводит к примерам объективного случая, когда письмо предвосхищает событие, когда поэтически обнаруженный образ предшествует встрече с ним же в жизни. Именно так говорится о мире, увиденном персонажем в офтальмоскоп (в новелле «Четки»): «И раньше, в снах, в предчувствиях, я знал об этом мире» [1, 172]. Как уже указывалось, автор-рассказчик в этом тексте выходит в поля в поисках слов для книги, но и здесь книжность предшествует и письму, и событиям реальности: «В поля меня послали книжные поля: я здесь по их воле. Видите ли, как бы сказать... Перу моему, не мне, ему, нужны слова, слова малости и затерянности: там, в городе, их никак и нигде не достать. У наших письменных столов слово “я” переросло горы: уперлось гнутыми ножками в землю, в чернильную петлю вокруг звезд – мне же нужны сейчас, так, на час-два, слова самоумаления, затерян-

³⁵⁴ Гаспаров М. Мир Сигизмунда Кржижановского // Октябрь. 1990. № 3. С. 202.

³⁵⁵ Rosenpflanz K.L. Hunter of Themes. The Interplay of Word and Thing in the Works of Sigizmund Krzhizhanovskij. New York etc.: Peter Lang, 2005. P. 87.

³⁵⁶ Хотя в русском контексте очевидно влияние формалистского подхода и социологического поворота в литературоведении.

ности в просторах. И вот я пришел...» [1, 167-168]. Так вновь актуализируется концепт «барочной науки», предполагающий понимание поэзии как исследования, постижения мира, при этом «все создаваемое непременно сопряжено с *книгой как вещью*, в которую укладывается (или “упаковывается”) поэтический свод»³⁵⁷.

К тому же литературоцентричность поэзии XX века и русской культуры XX века, ее номинализм, который вскрывает Д.А. Пригов, рассуждая о специфике русского концептуализма³⁵⁸, при естественном ходе литературной эволюции и/или при имплицитной сюрреалистической прошивке оборачивается противоположной стороной – невозможностью схватить, присвоить, музеефицировать культурные знаки. Об этом, например, пишет Р. Якобсон: «В произведении искусства чрезвычайно трудно выделить те элементы, которые наиболее глубоко в нем скрыты. Мы уже не воспринимаем в “Медном всаднике” статую Фальконе как таковую, мы переживаем ее как сюрреалистический миф поэта. Можно парафразировать афоризм французского поэта [Малларме. – О.Г.] о цветах поэтического творчества, которые не растут ни в каком саду. Статуи пушкинских стихов нельзя найти ни в какой глиптотеке»³⁵⁹.

Наконец, эта автореферентность высказывания, автономизация означающих предвосхищает постмодернистские практики (что абсолютно нормально для (около)сюрреалистских авторов в принципе), включая акценты «высокого постмодерна» и неомодерна. Ведь Кржижановский в своих книжных фантазмах и фантомах (частое слово в его текстах) показывает бытие и небытие неразличимыми, какими они увидятся и в посткатастрофическом дискурсе, начиная с О. Мандельштама и П. Целана, переориентировавшего поэтическое с образа на опыт, в его случае «опыт “задохнувшегося”, фантомного, как бы одолженного <...> существования в “серой зоне”, там, где бытие неотлично от небытия»³⁶⁰. В вари-

³⁵⁷ Михайлов А.В. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи. С. 121.

³⁵⁸ См.: Ямпольский М. Пригов. Очерки художественного номинализма. М.: Новое литературное обозрение, 2016.

³⁵⁹ Якобсон Р. Статуя в поэтической мифологии Пушкина // Якобсон Р. Работы по поэтике. С. 174-175.

³⁶⁰ Скидан А. Сумма поэтики. М.: Новое литературное обозрение, 2013. С. 128.

анте Кржижановского особенно четко видно, как сюр, взятый в своих элементарных жестах, способен выводить к онтологической проблематике: «Последний метафизик Гамлет – сплошное бытие: нельзя убить – и *небытие пронизано снами – ужас бессмертия*» [5, 342]. Если приходится сталкиваться с метафизикой трансцендентного, философ-кантианец признает в качестве своего спасения Гипноса и чистое *забытие*, а не сновидения жизни/смерти.

Стоит сказать и о том, как и насколько реализуется в текстах Кржижановского сюрреалистический концепт *любви*. Именно сочетание сновидного и эротического способно сделать практически любой текст сюрроподобным, тем самым затрудняя реконструкцию самого кода. В случае Кржижановского основные понятия уводятся на глубинный уровень либо расплываются по пространству текстов, концентрируя сюрреальное в элементарных жестах. Это происходит и с концептом любви. Как отмечает Топоров, «в перволичной авторской речи слова *радоваться* или *любить* у Кржижановского очень редки» [Т, 495]. Любовь имплицитно подпитывает корпус текстов, в то время как на поверхности солирует минус-пространство. Такая *закодированность* радости, восторга, любви свойственна многим русскоязычным текстам. Апология любви, если уж к ней автор приходит, занимает место в жанровой маргиналии, например, в эссеистике, критике, публицистике, прозе поэта, не рискуя проявляться в основных для автора жанрах.

Так, уже в 1912 году Кржижановский пишет философское эссе «Любовь как метод познания», по сути, начиная с концептуального утверждения любви свой творческий путь. Первый же тезис работы сводится к тому, что любовь предшествует знанию, а не наоборот. Особенно важен здесь тот механизм, который описывает Кржижановский, ссылаясь на статью К. Фишера «Жизнерадостный пессимизм»: «Всякое познание, хотя бы оно вело к полному логическому пессимизму, как познание – насквозь светло и радостно» [5, 489]. *Обнаружение* горькой истины в результате *познания*, *открытие* какого-то пессимистичного по духу закона жизни в результате движения *мысли* или *нахождение слова* для кошмара и ужаса небытия через *письмо* – вот принцип, которым кодируется радость жизни, в которую включается субъект (отметим положительные полюса этой формулы: «обнаружение – познание», «открытие –

мысль», «нахождение слова – письмо»). Это родственно мистическому взгляду на мир, и неслучайно Кржижановский приводит в пример определение Н. Бердяева: «Мистика – состояние, покоящееся на тождестве субъекта и объекта, слияние человеческого бытия с универсальным бытием, общение с миром, ничем мира не обуславливающее», – и добавляет от себя: «Если мы вместо слова “мистика” подставим слово “любовь”, то увидим, что формула не потеряет смысла и убедительности» [5, 483].

Раскрываясь в эссе, Кржижановский ставит под сомнение то представление о рациональности, которое будет формировать впоследствии литературное творчество: «Опытное знание играет роль простого фермента, вызывающего великую реакцию любви; опытное знание – это знание как бы второго сорта, и оно совершенно поглощается познанием любви» [5, 485]. Пассажи типа «Чем утонченнее, чем интенсивнее работа мозга, тем значительнее в ней доля любви» [5, 493], способны прояснить двойственный эффект «книжного» стиля Кржижановского, который все больше напоминает сюрреалистическое «притяжение белых букв к ночной плоти»³⁶¹. Примечательно, что Мерло-Понти называет «плотью мира» промежуточное пространство между субъектом и внешним миром. Но Кржижановский даже более открыт в этом тексте и размышляет вполне Спинозиански: любовь как метод познания приводит к особому видению мира, когда «все вокруг станет интимнее и сокровеннее» [5, 486]; а само познание в итоге видит как момент «слияния человеческого существа с универсальным бытием», что предполагает *изначальное тождество объекта и субъекта*, тождество, допускающее самую возможность их слияния» [5, 485]. Как видно, идея предшествования любви поддерживается идеей Платона о мире как «проявлении идеи блага» [5, 489], о том, что «основа мира радостна» [5, 489], а также кантианскими мотивами, подходя здесь уже вплотную к сюрреализму: «Эмпирическое, видимое для всех, и трансцендентальное, исконное, видимое только для любящего: созерцающая трансцендентальное “я” любимого чело-

³⁶¹ Буаффар Ж.-А., Элюар П., Витрак Р. Предисловие к первому номеру журнала «Сюрреалистическая революция» // Антология французского сюрреализма. 20-е годы. С. 85.

века, мы видим в нем все бесконечные возможности, не проявленные в эмпирическом “я”, и таинственной силой любви заставляем их проявиться» [5, 492]. Допустимой становится концепция письма (в широком смысле) «под диктовку»: «Любовь всегда “обезоруживает”, заставляет подчиняться ей и ее творчеству» [5, 492]. Круг замыкается на познании, которое оказывается (согласно идее Платона о припоминании) только «анамнезом» того, что было уже создано в творческом акте. Кржижановский не дает платоновскому дискурсу расширяться, обрамляя его крепкими кантовскими позициями (в частности, идеей об апперцепции).

Было бы неправильно объяснять исключительно национальной спецификой тот факт, что нередко русскоязычный автор только в эссеистике или публицистике, а не в художественных текстах способен сблизиться с сюрреализмом. Сходство поэтических трактатов вообще обладает большей легитимностью, чем сходство поэтических голосов и стилей. Например, трудно атрибутировать однозначно такой фрагмент: «*Любовь разрушает* деление на “я” и “не-я”, опрокидывает *искусственные стенки логических определений*, стремящихся раздробить и распылить бытие: предоставленная самой себе, любовь интегрирует раздробленную рассудком жизнь и дает *мистическое ощущение единства, слиянности отдельных проявлений бытия*». Разве только слово «бытие» выдает Кржижановского [5, 485]. Да и на уровне фразеологии чувствуется сплетение мистики и науки, идеала и материи: любовь приводит к «великому, *радиоактивно* нами ощущаемому знанию» [5, 486]. Примечательно, что так Кржижановский описывает Франциска Ассизского, способного незаметные, обыденные вещи и предметы «в лучах любви-познания» превращать «в великие символы» [5, 487]. Совсем иначе писатель изобразит католического святого в художественном тексте, в новелле «Собиратель щелей» (старец из сказки, из-за которого происходит мировая катастрофа, напоминает Франциска Ассизского некоторыми чертами, в частности, проповедованиями птицам и зверям). Да и само стремление к синтезу, к всеединству, к уничтожению щелей видится в тексте чем-то наивным и опасным.

Радикально Кржижановский расходится с сюрреализмом только в европоцентричности своей мысли (несмотря на приведенные примеры этнографического интереса), доавангардной мысли мо-

дерна. Для него любовь – в ощущении полного контакта с реальным; освобождение человека через желание не вписывается в эту картину. Соответственно, и нереальное оказывается преградой для любви: «Текущий поток жизни складывается из элементов реальности и призрачностей, кажущегося, нереального. Оба течения слились в одно, образуя пеструю реку восприятий, и тщетно мысль стремится разделить их. Но любовь возникает только от соприкосновения с подлинным бытием – и в этом аналитическая ее мощь <...>. Любящий не видит отталкивающих сторон любимого <...>, так как они что-то нереальное, отрицательное: они существуют для мысли, орудующей над безразличными для нее понятиями, но отсутствуют при восприятии живых элементов жизни – отсутствуют как величины мнимые, воображаемые» [5, 490]. И здесь даже не так важно, понимается ли нереальное гностически (как заблуждение, ошибка, нечто поверхностное, преходящее) или эстетически (как фантазм, воображение, спекулятивность). Но принципиальнее оказывается само наличие положительного полюса творческого мира, где реальное Кржижановский не только «понимал как некий *прекрасный мир*, отражение, пусть неясное, идеального пространства-мира, но и *любил* его и его освоение не менее, чем отдачу себя ему, *растворение в нем*» [Т, 479]. Это и оказывается решающим для возможности реализации элементарного уровня сюрреалистического.

§ 2.2. Сюрреляционный человек и ингуманистический дрейф А. Платонова

Сюжет о возможной сюрреалистической составляющей писательской идентификации А. Платонова начинается, по сути, с пассажа И. Бродского из послесловия к ардисовскому изданию «Котлована». Сюрреализм для Бродского «не эстетическая категория, связанная <...> с индивидуалистическим мироощущением, но форма философского бешенства, продукт психологии тупика»³⁶². Дальнейшее выявление сюрреализма Платонова строится на скрытом отрицании этого узкого (и, по большому счету, не-

³⁶² Бродский И. Послесловие к «Котловану» А. Платонова // Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского: В 7 т. СПб: Пушкинский фонд, 2001. Т. 7. С. 73.

верного) понимания сюрреализма как «эстетической категории», подразумевающей «индивидуалистическое мироощущение». Противопоставление на этих основаниях французского сюрреализма и сюрреализма Платонова, который «внеличен, фольклорен и, до известной степени, близок к античной (впрочем, любой) мифологии, которую следовало бы назвать классической формой сюрреализма»³⁶³, оказывается мнимым. Ни крайний индивидуализм, ни детерминированность массами, о которых пишет Бродский, не формируют полновластно сюрреалистическую систему.

Эссеистическое упрощение, с которого начинается этот пассаж («Если за стихи капитана Лебядкина о таракане Достоевского можно считать первым писателем абсурда, то Платонова за сцену с медведем-молотобойцем в “Котловане” следовало бы признать первым серьезным сюрреалистом»³⁶⁴), противоречит попытке рассматривать сюрреализм не как эстетический базис мироощущения, а как новую мифологию или психологию. Сцена, как и образ или мотив, могут, в крайнем случае, привносить элемент поверхностной сюрреалистичности. О сюрреализме же можно говорить, если активизируются глубинные принципы сюрреалистического кода, связанные с онтологической, субъектно-объектной и эстетико-феноменологической структурами. Даже фрейдистских или коммунистических мифологических кодов и сеток архетипических образов может оказаться недостаточно для серьезного сопоставительного анализа. Поскольку Бродский обращает внимание именно на образ, изначально верная интуиция об объективации сюрреалистического нивелируется неразличением сюрреализма и абсурда: «Не эгоцентричные индивидуумы, которым сам Бог и литературная традиция обеспечивают кризисное сознание, но представители традиционно неодушевленной массы являются у Платонова выразителями философии абсурда, благодаря чему философия эта становится куда более убедительной и совершенно нестерпимой по своему масштабу. В отличие от Кафки, Джойса или, скажем, Беккета, повествующих о вполне естественных тра-

³⁶³ Бродский И. Послесловие к «Котловану» А. Платонова // Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского: В 7 т. СПб: Пушкинский фонд, 2001. Т. 7. С. 73.

³⁶⁴ Там же.

гедиях своих “альтер эго”, Платонов говорит о нации, ставшей в некотором роде жертвой своего языка, а точнее – о самом языке, оказавшемся способным породить фиктивный мир и впадшем от него в грамматическую зависимость»³⁶⁵. Впрочем, неразличение сюрреалистического и абсурдного вводится Бродским вполне сознательно, это принципиальный для него момент. «Философским бешенством» сюрреализм может представлять, только если видеть в нем гротескный или, точнее, мифологизированный абсурд, а самими сюрреалистами Кафку, Джойса и Беккета. Такой подход провоцирует редуцирование сюрреалистического концепта грёзы до абсурдистского мотива кошмара наяву, обыденной катастрофы. Так, М. Геллер подхватывает мысль Бродского и пишет, что «атмосфера сюрреализма создается не пролетарием-медведем. Впечатление страшного сна, наваждения создается нормальным поведением людей, совершающих спокойно, как бы естественно, ненормальные, неестественные поступки»³⁶⁶.

Мифологический, архетипический способ выявления сюрреалистического перестает работать, если сохраняется жесткая идеологическая/идейная бинарность: масса, а не индивид, нестерпимость абсурда, а не «нормальный классицизм». В большинстве соответствующих работ в платонововедении парадоксальность мировидения писателя как раз признается постоянно действующим фактором, что и дает основание вскрывать специфическую сюрреальную логику Платонова, создающего скорее «модернистский урбанистический *антифольклор*»³⁶⁷. Само же коллективное бессознательное (или космическое бессознательное, о котором писали некоторые сюрреалисты, в частности, Ж. Шюстер) опирается не только на язык, но и на гротесковую конкретику быта. В той же повести «Котлован» и без нарочитого (хотя и взятого из жизни) образа медведя неодушевленное синтезируется с одушевленным, собирательное и отвлеченное – с конкретным:

³⁶⁵ Бродский И. Послесловие к «Котловану» А. Платонова // Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского: В 7 т. СПб: Пушкинский фонд, 2001. Т. 7. С. 73-74.

³⁶⁶ Геллер М. Андрей Платонов в поисках счастья. Paris: YMCA-Press, 1982. С. 264.

³⁶⁷ Хохряков В. Поэтика парадокса // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. М.: ИМЛИ РАН, 2011. Вып. 7. С. 307.

Вошев лежал в стороне и никак не мог заснуть без покоя истины внутри своей жизни, – тогда он встал со снега и вошел в среду людей.

– Здравствуйте! – сказал он колхозу, обрадовавшись. – Вы стали теперь, как я, – я тоже ничто.

– Здравствуй! – обрадовался весь колхоз одному человеку [3, 498]³⁶⁸.

Так или иначе, гротеск именно как внешнее проявление сюрреалистичности не раз становился предметом научного исследования. Гротесковые и собственно сюрреалистические элементы, которых действительно много в текстах Платонова рубежа 1920-30-х, на примере его драматургии (пьесы «14 красных избушек») рассмотрела М.А. Любушкина³⁶⁹. Исследовательница корректно проводит сопоставление с сюрреалистической эстетикой, но не избегает типичной провокации от другого внешнего маркера сюрреалистичности – сна. Разумеется, он тоже может стать триггером мифопоэтического и архетипического анализа, давая соблазн приравнять сюрреализм к мифологии и фольклору. Гораздо продуктивнее, кажется, разворачивать сюрреалистическую сновидность в плоскости гипнозического принципа, а также размышлений самого Платонова о двойственности сознания, о «маленьком зрителе» внутри «Я». М.А. Дмитриевская отмечает связь с древнеиндийской традицией, переключая с которой «усиливается описанием того, как во время сна разум человека вытесняется наружу и остается там “уединенным грустным наблюдателем” <...>. В философии веданты делается акцент на том, что состояние *сна без сновидений* помогает понять, чем на самом деле является наше “я”, оторванное

³⁶⁸ Платонов А.П. Собрание сочинений: В 8 т. / Сост. Н.В. Корниенко. М.: Время, 2009-2011. Здесь и далее тексты Платонова цитируются по этому изданию с указанием в скобках номера тома и страниц. Названия томов следующие: Т. 1: Усомнившийся Макар: Рассказы 1920-х годов; Стихотворения; Т. 2: Эфирный тракт: Повести 1920-х – начала 1930-х годов; Т. 3: Чевенгур. Коглован; Т. 4: Счастливая Москва: Роман, повесть, рассказы; Т. 5: Смерти нет! Рассказы и публицистика 1941-1945 годов; Т. 6: Сухой хлеб: Рассказы, сказки; Т. 7: Дураки на периферии: Пьесы, сценарии; Т. 8: Фабрика литературы: Литературная критика, публицистика.

³⁶⁹ Любушкина М.А. Платонов-сюрреалист // Филологические записки. 1995. № 4. С. 121-131.

от чувства тождественности с телом: во время сна Атман покидает человека и извне сверху наблюдает за ним. <...> Неотвратимость сознания порождает *желание избавиться от него, победить мучительную самопоглощенность*»³⁷⁰. Именно такой расклад дает возможность запуститься и реляционному принципу сюрреалистического кода. Л. Шеквисту даже удается объединить языковую и антропологическую перспективы, связав двойственность сознания с фиктивным нарратором платоновских текстов, который повествует из глубин подсознательного, находясь в состоянии сна³⁷¹.

Во второй половине 1930-х, по Х. Гюнтеру, из текстов Платонова уходит «конфронтация экзистенциального лиризма и сатирического сюрреализма, которая была ярким признаком более ранних произведений автора»³⁷². Примечательно, что сюрреализм здесь называется сатирическим, что дополнительно указывает всего лишь на сюрреалистичность, а не сюрреализм как таковой, чуждый сатире. Про «сюрреалистическую сатиру» у Платонова (также применительно к пьесам) пишет и М. Геллер³⁷³, явно отталкиваясь от понимания сюрреализма как метода схватывания чрезвычайной, нечеловеческой катастрофы.

В статье, специально посвященной проблеме сюрреалистического в поэтике Платонова, В.Ю. Вьюгин проясняет основные нюансы отношений платоновского языка и мировоззрения с классическим сюрреализмом³⁷⁴, предлагая к тому же исчерпывающий обзор научной и критической литературы, в большей или меньшей степени соотносящейся с этой проблематикой. Однако изначально верная посылка исследования по какой-то причине завершается сомнительной постановкой вопроса: «Сам факт, что рецепция платоновского

³⁷⁰ Дмитровская М.А. Проблема человеческого сознания в романе А. Платонова «Чевенгур» // Творчество Андрея Платонова. Исследования и материалы. Библиография. СПб: Наука, 1995. Кн. 1. С. 43-44.

³⁷¹ Шеквист Л. Эстетика А. Платонова: проблема читателя // Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы. СПб: Наука, 2008. Кн. 4. С. 106.

³⁷² Гюнтер Х. По обе стороны от утопии: Контексты творчества А. Платонова. М.: Новое литературное обозрение, 2011. С. 96.

³⁷³ Геллер М. Андрей Платонов в поисках счастья. С. 381.

³⁷⁴ Вьюгин В.Ю. «Сюр-реалии» Платонова: от Бретона до Бродского (К проблеме эстетической идентификации писателя) // Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы. Кн. 4. С. 3-21.

творчества в сюрреалистическом измерении довольно устойчива, позволяет говорить о наличии некоторых структур, которые производят на читателя эффект “сюрреальности”. Однако дает ли возможность существования таких “сюр-реалий” включить Платонова в разряд сюрреалистов?»³⁷⁵. Из-за этого объективно необходимый анализ, проводимый Вьюгиным, замыкается на очевидном с самого начала признании невозможности приравнять эстетику Платонова к эстетике классического сюрреализма. В итоге отмечаются как принципиальные именно различия, а точки сближения объясняются общими идейно-художественным полем эпохи.

Сюрреалистический код при таком ракурсе остается слепым пятном, наличествующим, действующим, оставляющим следы, но невидимым. При этом Вьюгин фактически намечает путь системного анализа, но нарушает стратегическую последовательность действий: «В качестве основы для сравнения нами был избран авторитетный текст сюрреализма [Манифест сюрреализма 1924 года. – О.Г.] – некая единичность. И это важно. Когда сопоставление проводится в два или более этапов (сначала осуществляем типизацию, выделяя принципы, общие для всех сюрреалистов, а потом применяем их к творчеству еще одного художника), устанавливаемое тождество оказывается слишком абстрактным: похож на всех, но ни на одного в отдельности. Прямое, персональное сравнение всегда должно (при условии, что мы следуем логике, предъявленной в данной работе) корректировать подобную схему»³⁷⁶. Однако если схема, дающая пусть и «слишком абстрактное» тождество, еще никем не предложена, то и корректировка, проводимая конкретным анализом, оказывается неприцельной, неопределенной, а «вина» за эту неопределенность возлагается на самую скрытую структуру, а именно код, о котором Вьюгин, по большому счету, и говорит в конце статьи: «Можно ли считать Платонова сюрреалистом? Почему нет, если допустимо объединить под этим словом Кафку, Джойса, Беккета etc.? Однако при этом нужно помнить, что включение в отряд сюрреалистов будет релевантным лишь для

³⁷⁵ Вьюгин В.Ю. «Сюр-реалии» Платонова: от Бретона до Бродского (К проблеме эстетической идентификации писателя) // Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы. Кн. 4. С. 3.

³⁷⁶ Там же. С. 20-21.

того этапа развития самого сюрреализма (пусть даже логического, а не временного), когда сюрреализм утрачивает свою четкую идентичность, растекается за пределы собственной галактики, превращаясь в некую туманность со все меньшей значимостью для него первичного идеолого-эстетического ядра»³⁷⁷. Но здесь стоит сказать, что код, как любая сложная структура, может включать в себя и противоречия, и высокую степень вероятности, и это требует объемного описания, а не принудительного структурирования.

Вьюгин мотивно сопоставляет Платонова с сюрреализмом, опираясь исключительно на бретоновский манифест, концентрируется на мотивах (концептах) детства, свободы, воображения, особенно продуктивным можно назвать анализ феномена сна, основанный на понимании того, что «“поэтика сновидения” сама по себе не дает возможности увязать Платонова с сюрреализмом»³⁷⁸, а также раскрытии «эстетического а-» (отрицательный префикс) в ключевых установках Платонова: аграмматизм, алогизм, абсурд. В целом, помогает выработать кодовый подход к Платонову также и исследование «загадочности», «странности» художественной реальности Платонова³⁷⁹.

На этом фундаменте можно проводить специальный анализ глубинных связей сюрреалистического кода с поэтикой Платонова. Для этого необходимо в качестве ракурса выбрать не язык, не общеэстетические построения, образы и сцены, а субъектное и антропологическое ядро поэтики писателя, которое и определяет его язык.

Антропологический вопрос входит в круг основных проблем прозы Платонова. Он решается и разрабатывается, как и многое в творчестве писателя, в противоречивом и двойственном ключе. «Изначальная двойственность» позиции и решений связывается некоторыми исследователями и критиками с языковой стратегией Платонова³⁸⁰, в которой автор является и главным инженером, и

³⁷⁷ Вьюгин В.Ю. «Сюр-реалии» Платонова: от Бретона до Бродского (К проблеме эстетической идентификации писателя) // Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы. Кн. 4. С. 21.

³⁷⁸ Там же. С. 13.

³⁷⁹ Вьюгин В.Ю. Андрей Платонов: поэтика загадки (Очерк становления и эволюции стиля). СПб: РХГИ, 2004. С. 128-164.

³⁸⁰ Эпельбоин А. «Двойственное сознание» человека: к проблеме амбивалентности в поэтике А. Платонова // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. М.: ИМЛИ РАН; Наследие, 1999. Вып. 3. С. 186-192.

тем, кто сам «стихийно влеком языком, “впущенным” им самим в пространство текста – “ловушки речи”»³⁸¹. Видимый эффект, производимый рецепцией подобного художественного текста, демонстрирующий «писателя как инструмент языка»³⁸², может заслонить действительно важную парадоксальность авторской позиции «как укротителя и одновременно потенциальной жертвы по отношению к собственному творческому намерению, так называемому художественному замыслу»³⁸³. Таким образом, проблема возвращается на уровень самого человека и, в частности, его сознания. «Двойственность человеческого сознания» присуща всем участникам нарративного пространства: и автору, и его героям³⁸⁴. Феноменологически такой субъект оказывается неустойчивым, всевозможные объекты мира воздействуют на него по принципу аффекта, который фиксируется только в самом описании, не отражаясь на психологическом уровне. Подобная структура действительно может реализовываться в форме абсурдистского, абстракционистского или автореферентного письма, но этого в случае Платонова не происходит. Писатель задействует мифопоэтические коды, что дает парадоксальное схлопывание (растет аффективный фон, но не множатся абстракции, и субъект не распадается окончательно), вызывающее в памяти эстетику сюрреализма.

Определяя и фиксируя аффекты, производимые, например, техническими аппаратами, человек Платонова делегирует им человеческое: «Машины и механизмы – это сироты, которых надо постоянно держать близко около своей души, иначе не узнаешь, когда они дрожат и болят, не успеешь ничего сделать, пока в стрелке не раздастся треск

³⁸¹ Полтавцева Н. Платонов и Лукач (из истории советского искусства 1930-х годов) // НЛО. 2011. № 1. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2011/1/platonov-i-lukach.html> (дата обращения: 19.08.2019).

³⁸² Бродский И. О Юзе Алешковском // Бродский И. Указ. соч. Т. 7. С. 215.

³⁸³ Полтавцева Н. Платонов и Лукач (из истории советского искусства 1930-х годов).

³⁸⁴ См.: Дмитровская М.А. Проблема человеческого сознания в романе А. Платонова «Чевенгур». С. 43; Пискунова А. Бикогитальность (двоемыслие) в романе «Счастливая Москва» // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Вып. 3. С. 424-430.

и смерть» [4, 395] («Среди животных и растений»). Собственно, механизмы постоянно и калечат героев Платонова (машинист-наставник в «Чевенгуре», Москва в «Счастливой Москве», стрелочник Федоров в «Среди животных и растений» и др.), что нередко приводит к ампутации конечностей. Но именно через производственный террористический акт объекты способны вернуть человеку человеческое (разумное, сознательное):

– Окалечился теперь! – говорили ему семейные. – Чем работать будешь?
– *Головой научусь!* – отвечал Федоров и смотрел через окно в лес: не то уйти туда совсем, не то не надо? Нет, надоели животные [4, 400] («Среди животных и растений»).

Элементы дегуманизации и аффектная зажатость субъекта между техническими и природными объектами парадоксальным образом действуют в рамках эмансипационного проекта, не отменяя того факта, что «объектом внимания, изображения, оценки становится и объект *вне* субъекта»³⁸⁵. Этот принцип срабатывает даже в наиболее психологизированных фрагментах, например, в сцене из романа «Счастливая Москва» – ответе Сарториуса Москве Честновой: «Я люблюсь другою Москвой – *городом*» [4, 46]. Здесь может актуализироваться определение пары концептов «аффект» и «перцепт» Ж. Делёза и Ф. Гваттари: «*Аффекты – это и есть такие становления человека не-человеком, подобно тому как перцепты (включая город) суть не-человеческие пейзажи природы [курсив авторов. – О.Г.]*»³⁸⁶. Однако контрапунктом неизменно действуют мифопоэтические принципы организации внутренней формы произведения и проективный характер самого человека в прозе Платонова: человек видится как «смутный зародыш и проект чего-то более действительного, и сколько надо еще работать, чтобы *развернуть из этого зародыша летящий, высший образ, поребренный в вашей мечте...*» [4, 36].

³⁸⁵ Карпова О.М. Роман А. Платонова «Счастливая Москва»: проблемы поэтики // Вестник Волгоградского государственного университета. 2007. Серия 8. Вып. 6. С. 163.

³⁸⁶ Делёз Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? М.: Академический Проект, 2009. С. 195.

Как для отдельных произведений, так и для всего творчества Платонова характерен следующий композиционный инвариант: *дрейф в сторону ингуманистического* (ачеловеческого) и последующий *возврат в гуманистическое*. Обращение к современному философскому концепту ингуманизма (Ж.-Ф. Лиотар, Р. Негарестани, Н. Ланд) в контексте прозы Платонова может быть оправдано структурным изоморфизмом художественного акта разных исторических времен. Представляется особенно важным, что и в 1930-е, и в 2010-е гг. (нео)модернистский, авангардный импульс реализуется в ситуации новой рационализации и реалистического реванша, сопровождающегося экспансивным технооптимизмом. Общей является и защитная реакция сознания человека – футуришок (в терминологии Э. Тоффлера), который постепенно замещается (и замещался в платоновское время) эстетикой и ценностями ретрофутуризма.

В дальнейшем анализ предложенного композиционного инварианта в прозе Платонова позволит увидеть проявления сюрреалистических концептов, образов и принципов, также балансирующих между гуманистическим и ингуманистическим регистрами³⁸⁷. Парадоксалистский тренд поддерживает и ингуманизм, являясь частью спекулятивного направления в современной философии, что приводит к рождению новых гибридных форм платонизма³⁸⁸ и материализма в антропологической проблематике, а также к возможности удерживать рядом утопический и прагматический горизонты.

Р. Негарестани видит ингуманистический вектор проходящим между крайностями антигуманизма и эссенциалистского гуманиз-

³⁸⁷ Ср.: «Поучаемый в диатрибе, осмеиваемый в “портретах”, приравненный к вещам в каталогах, человек в поэзии сюрреализма не является ни центром, ни украшением мира, разделяя судьбу других живых существ» (Пинковский В.И. Жанровые воплощения образа человека в поэзии сюрреализма // Знание. Понимание. Умение. 2007. № 4. С. 146).

³⁸⁸ Философия Платона является общим основанием и для Платонова, и для сюрреализма, однако не менее важно в обоих случаях дальнейшее травестирование в художественной практике идей и образов древнегреческого философа. Об этой двойственности отношения А. Платонова к Платону см.: Дмитровская М.А. Язык и мирозерцание А. Платонова: диссертация ... доктора филологических наук. М., 1999. С. 243-263.

ма и сопряженным поэтому с постоянной реконструктивной работой; вектор, «через который человек конструирует и пересматривает себя за пределами любой предполагаемой сущности или конечной причины»³⁸⁹. Двойственная логика – антиэссенциалистская и нео(мета)модернистская – обнаруживается и в том, что «нормативное ядро гуманизма» «не только не помещается в природу (иррациональный материализм), но и не приписывается божественному (теология)». Сердцевина человеческого в ингуманистическом ракурсе обнаруживается «в способности человека к рациональной деятельности (агентности), которая заключается в концептуальной деятельности, которая укоренена в социолингвистических дискурсивных практиках»³⁹⁰. В своей повестке ингуманизм связывает стремление к обнаружению и расширению области интеллигибельности человека с осуществлением «коллективного проекта» человечества. Антиэссенциалистская составляющая концепции проявляется в смещении акцента с человека на человечность, определяемую опять же не как сущность, но как коллективный реляционный процесс «самоопределения и самоперedefывания».

Общий пафос и отдельные акценты связывают ингуманистическую идею начала XXI века с идейно-эстетическим контекстом зрелого модерна 1920-30-х гг. Общемодернистская установка на обновление человека осмысливается сквозь призму социально-политических изменений, возникает вторичный запрос на человеческое. Это фиксирует Платонов в статье «Питомник нового человека» 1927 года: «Человек, трудясь над переделкой мира, забывал параллельно переделывать себя» [8, 637]. В начале статьи используется вставная конструкция сна-утопии, который видит большевик. Возвращаясь в действительность, большевик понимает, что идея этого сна, этот «завет изумрудного мира» – об одновременной работе над миром и над собой – был забыт» [8, 637]. Речь здесь, как и в ингуманизме, идет не столько о преодолении человека, сколько о расширении его интеллигибельного пространства. Здесь немало важной оказывается идея скорости и динамических процессов,

³⁸⁹ Негарестани Р. Ингуманистическое (кратко). URL: <https://spacemorgue.com/the-inhuman-a-quick-read/> (дата обращения: 23.08.2019).

³⁹⁰ Там же.

что в политическом смысле указывает на акселерационистскую³⁹¹ логику ингуманизма. Похожие интуиции, но выраженные с социалистических позиций, встречаются и у Платонова: «Социализм есть теплый дождь на почву сознания. Социализм есть спрос на мозговую продукцию. Из этого спроса вырастает предложение. Все вместе создает почву для умственного обогащения человека. Этой почвы в капитализме не имеется – там люди отстают» [8, 639]. Использование сельскохозяйственной и общеэкономической метафоры создает отстраняющий художественный эффект и, по сути, уже реализует, на языковом уровне, проект расширения человеческого. Но далее в статье Платонов возвращается к более привычной для себя механистической, индустриальной метафоре, которая приводит к едва заметному обратному сдвигу в сторону идеи обновления, а не расширения человека: «Социалистическое общество открыло шлюзы для потока сознания – этого достаточно для сотворения нового человека. Сознание в камеру шлюза пройдет, а пороки защемятся и отвалятся в верхнем плесе» [8, 640]. Как видим, указанный нами композиционный инвариант может встречаться и в публицистике Платонова.

Дрейф в сторону ингуманистического означает «усиление рационального гуманизма» (Негарестани), максимальное расширение области разумов, в принципе не ограниченных ни биологическим материалом, ни техническими формами, что снимает основные оппозиции (человек и не-человек, сознание и бессознательное, внутреннее и внешнее). Схлопывание личного и общего выражается в архетипах коллективного бессознательного и сюрреалистических мотивах, по-прежнему действующих на фоне «усиления рационального гуманизма» (необходимый парадоксалистский контраст).

Возврат в гуманистическое пространство оказывается сопряжен с ослаблением роли рационального и, более того, желанием человека Платонова отказаться от сознания и осознанности, поскольку «сознание неизменности своего “я” порождает у человека мучительное переживание отдельности своего существования, ото-

³⁹¹ См.: Negarestani R. Drafting the Inhuman: Conjectures on Capitalism and Organic Necrocracy // *The Speculative Turn: Continental Materialism and Realism*. Melbourne: Re. Press, 2011. P. 182-201.

рванности от людей и от мирового целого»³⁹². В итоге «последним средством жизни и страдания остается сам бедный человек» [4, 617] («Любовь к Родине, или Путешествие воробья»), то есть платоновский герой со смутным сознанием. Как следствие, «бескомпромиссной критики трансцендентальных структур», к которой призывает Негарестани³⁹³, не происходит, и актуализируется важная для Платонова проблема телесности мышления, зависимости сознания от биологического, физического состояния и связанная с этим тема еды, питания, голода³⁹⁴.

Возможно, наиболее прямо это выражено в рассказе «Мусорный ветер» (1933) о Германии после прихода к власти А. Гитлера (с очевидными аллюзиями на сталинскую Россию 1930-х). Главный герой, подвергаясь унижениям и насилию, голодая, жертвует собой: в частности, в жуткой рекурсивной сцене он, уже искалеченный, отрезает от себя куски мяса и варит их для голодающих детей, которые на самом деле уже мертвы. После чего он умирает и сам: «Обильная жизнь уходила из него горячим ручьем, и он слышал, как впитывалась его кровь в ближнюю сухую почву. *Но он еще думал*; он поднял голову, оглядел пустое пространство вокруг, остановил глаза на далеком памятнике спасителю Германии и *забыл себя – по своему житейскому обыкновению*. Через два часа весь суп выкипел и мясо изжарилось на собственном сале, огонь же потух» [4, 288]. Конкретная образность этого эпизода подчеркивает факт буквально физического слияния героя с землей, то есть становление человеком через «забывание себя», «изжаривание на собственном сале» и растворение, распыление в единой топологии мира. Однако окончательное «достижение гомогенной имма-

³⁹² Дмитровская М.А. Проблема человеческого сознания в романе А. Платонова «Чевенгур». С. 44.

³⁹³ Негарестани Р. Ингунизм. URL: <http://s357a.blogspot.com/2018/04/blog-post.html> (дата обращения: 24.08.2019).

³⁹⁴ Вспоминая первый опыт произвольного, автоматического письма, Бретон отмечает значение состояния голода, приводит цитаты из повести «Голод» К. Гамсуна и пишет: «Кнут Гамсун ставит в зависимость от чувства голода, откровение, озарившее меня, и, быть может, он недалек от истины. (Фактом является то, что в те времена я по целым дням ничего не ел)» (Бретон А. Манифест сюрреализма. С. 54).

нентности»³⁹⁵, воспринимаемой теперь с гуманистической точки зрения как «мусорный ветер», объединяющий все объекты мира, свершается через внешнее расчеловечивание, когда уже мертвый и внешне обезображенный герой рассказа воспринимается социумом и семьей (женой) как не-человек, облеченный при этом в семиотические знаки человеческого (одежду): «Зельда увидела на земле незнакомое убитое *животное*, брошенное глазами вниз. Она *потрогала его туфлей*, увидела, что это, может быть, даже *первобытный человек*, заросший *шерстью*, но скорее всего это большая обезьяна, кем-то изувеченная и одетая для шутки в *клочья человеческой одежды*. Вышедший потом полицейский подтвердил догадку Зельды, что это лежит обезьяна или прочее какое-нибудь ненужное для Германии, *ненаучное животное*; в одежду же его нарядили молодые наци или штальгеймы: для политики» [4, 288-289]. Способность жизни уходить ручьем в почву и человека стать не-человеком открывает возможность для нового ингуманистического витка (или вечного возвращения – в мифопоэтической логике Платонова). Согласно концепции Негарестани, право, «звание человека может быть передано на все, <...> что удовлетворяет критерию рациональной деятельности или личности (а именно, рациональная власть и ответственность), будь то *животное* или *машина*»³⁹⁶.

Наиболее очевиден ингуманистический взгляд в текстах Платонова при обращении к образу ребенка. Именно детская оптика способна расширить пределы человека, одновременно передавая его права другим объектам/субъектам. Значимость этого состояния усиливается, если имманентным читателем текста также оказывается ребенок. Поэтому особенно показательные образцы ингуманистического можно видеть в платоновских рассказах для детей.

В рассказе «Железная старуха» вопрос о сущности человека и не-человека изначально открыт. Герой рассказа, мальчик Егор,

³⁹⁵ Даими Т. Поворот к не-человеческому: ontological turn + posthuman turn // Сигма. 2018. 10 нояб. URL: <https://syg.ma/@teymur-daimi/povorot-k-niechieloviechieskomu-ontological-turn-plus-posthuman-turn> (дата обращения: 24.08.2019).

³⁹⁶ Негарестани Р. Ингуманистическое (кратко).

встречается/сталкивается с разными объектами мира: ветер, жук, лист, червь. В процессе кажущейся однонаправленной и антропоцентрической коммуникации с ними ребенок сначала отказывается от данного человеком терминологического статуса каждого из объектов: не называет ветер ветром, а лист листом и т.д., вместо чего задает каждому один и тот же вопрос: «Ты кто?» Это не только дезавуирует прежнее имя, но и распространяет личностное, человеческое на других: «Ты врешь, что ты жук! – произнес Егор шепотом в самое *лицо* жука, с увлечением рассматривая его. – Ты не притворяйся, я все равно дознаюсь, кто ты такой» [6, 97].

Безусловно, и в этом рассказе Платонова активны мифопоэтические коды, поэтому неслучайно «звание человека» мальчик предлагает червю. Образ червя максимально отдален от «*личного*» облика человека и максимально приближен к образу автономно живущей (ампутированной) части тела (сюрреалистический объект), а также является метонимическим выражением бессознательного (через выражение «червь сосет» или возможность сексуальной эвфимизации) и/или смерти (через пространственную смежность с покойником), которая, в свою очередь, метонимизируется сном. И именно между коллективным бодрствованием и засыпанием происходит диалог Егора с червем, которого он взял с собой в кровать:

– Давай я буду тобою, а ты будешь мною, – сказал червю Егор. – Я тогда узнаю, кто ты, а ты станешь как я, *ты будешь человеком, тебе лучше будет.*

Червь *не соглашался*; он, наверно, *уже спал, не подумав* о том, кто такой Егор.

– Мне надоело быть все Егором и Егором, – говорил мальчик *один*. – Я хочу быть еще *чем-нибудь*. *Проснись, червяк. Давай с тобой разговаривать – ты думай про меня, а я буду про тебя...* [6, 99].

Детское восприятие *связывается* с абсолютно любимым объектом через сознание, поэтому и воспринимает его сон как нахождение не просто вне сознания, но и вне мира («говорил мальчик *один*»). И первой реакцией на это становится стремление к сознанию, поэтому он и призывает червяка проснуться, вернуться к нему, объединиться в человеческом (на самом деле, в ингуманистическом). Здесь и начинается обратное движение к гуманистическому, поскольку мальчик уже открывает для себя одиночество в мире, вы-

деленность бодрствующего человека (он обращает к себе свой же вопрос: «А я кто?»).

На этой монтажной склейке композиционного инварианта находится точка бифуркации: помимо возврата к гуманистическому возникает возможный обратный, онейрический вариант: заснуть вместе со всеми, объединиться в не-человеческом. Мальчик боится проснуться «до рассвета, в то страшное время, когда все спят – и люди и травы, а *проснувшийся человек бывает один на свете* – его никто не видит и не помнит» [6, 99]. В этот момент, услышав бормотание в кровати, мать Егора говорит о ночном духе, детском пугале (бабай – ‘старик’, бабайка – ‘старуха’³⁹⁷), вынесенном в заглавие рассказа: «Железная старуха ходит в поле в темноте, она ищет *тех, кто не спит*, и с собой уводит» [6, 99].

Ночью Егор выбирается из дома, идет в овраг, где, по рассказам матери, живет железная старуха. Там он встречает ее (во сне), обращая теперь к ней главный вопрос:

- Я *хочу тебя увидеть* – ты кто, ты зачем? – говорил Егор.
- Помирать будешь, тогда скажу, – ответил голос старухи.
- Скажи, я помру, – согласился Егор и взял комок глины в руку, чтобы *залепить глаза* старухе и осилить ее [6, 101].

В онейрическом пространстве, метонимически замещающем посмертное, возникает типическая ситуация парадоксального взглядывания в темноту, причем уничтожение этой говорящей темноты (старухи) связано с «залеплением» ее глаз (эпитет «железная» подчеркивает ачеловечность). Отключение визуальной функции поддерживается хиастической речевой конструкцией, построенной по принципу зеркального отражения: «*Помирать будешь, тогда скажу*». – «*Скажи, я помру*».

Утром Егора находят, он просыпается на руках матери, они возвращаются домой. Ингуманистическое остается в размышлениях мальчика, но только как след, общая же тональность финала композиции уже гуманистическая:

³⁹⁷ Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М.: ТЕРРА, 1995. Т. 1. С. 34.

«Ползи, немой [червяк. – О.Г.]! – осерчал Егор. – Ишь ты. Кто он такой, так и не сказал. После все равно дознаюсь. И до старухи дознаюсь – *сам стану железным стариком!*»

Егор остановился в сених и задумался: «Это я нарочно буду железным, чтоб старуху напугать, пускай она околует. А потом я железным не буду – не хочу, я *опять буду мальчиком с матерью*» [6, 103].

Объекты мира (и человеческие, и не-человеческие) в текстах Платонова связываются благодаря внутренней (бес)сознательной энергии (нередко в воображении, мечте, сне, наяву), которая описывается в физических, экономических терминах (как благо, сила) или в общих, абстрактных (добро, душа, память, мысль, идея). Так, охотник приобретает «из мяса и костей убитых не одну лишь сытость, но и хорошую душу, силу сердца и *размышления*» [4, 381] («Среди животных и растений»); человек для другого человека становится товарищем, то есть «тем *таинственным благом*, на которое человек полагается лишь в своем *воображении*, но исцеляется в теле [3, 372] («Чевенгур»)). В этом жизненном мире антропоцентрическая иерархия не действует: «Чем ничтожней существо, тем оно больше радо жизни, потому что менее всего достойно ее. Самый маленький комарик – самая *счастливая душа*» [1, 547]. Самая последняя травинка может стать «товарищем», благодаря которому жизнь и мечта могут вновь воссоздаться из памяти и воображения: «У Дванова не было в запасе никакой неподвижной любви, он жил одним Чевенгуром и боялся его истратить. Он существовал одними ежедневными людьми <...>, но постоянно тревожась, что в одно утро они скроются куда-нибудь или умрут постепенно. Дванов наклонился, сорвал былинку и оглядел ее робкое тело: можно и ее беречь, когда никого не останется» [3, 402].

Отсюда в платоновской прозе мотив собирания и сохранения ненужных предметов. Сродни сюрреалистическим коллекциям эти собрания вещей, вырванных из гомогенной имманентности мира, возвращают ощущение цельного, праздничного и чудесного, но совершается это через ощущение забвения и бесполезности объекта. Так, например, герой «Котлована» Вошев прятал в тайном отделении мешка «всякие предметы несчастья и безвестности» [3, 416], а позже «привез в подарок Насте мешок специально отобранного

утиля, в виде редких, непродającychся игрушек, каждая из которых есть вечная память о забытом человеке» [3, 533]. Реализовавшееся желание целого может демонстрировать свою оборотную сторону – *жуткое*. Например, в бредовом видении Саша Дванова страх потерять цельность проявляется в конкретной боязни нарушения целостности тела: «Маленькие вещи – коробки, черепки, валенки, кофты – обратились в грузные предметы огромного объема и валялись на Дванова: он их обязан был пропускать внутрь себя, они входили туго и натягивали кожу. Больше всего Дванов боялся, что лопнет кожа. *Страшны были не ожившие удушающие вещи, а то, что разорвется кожа и сам захлебнешься сухой горячей шерстью валенка, застрявшей в швах кожи*» [3, 115].

В гуманистическом сегменте композиционного инварианта подобный мотив трансформируется в мотив утилитарного самопожертвования. Но и здесь ингуманистический след остается. Это проявляется в демонстрации жизни человека как сети межобъектных интеракций и даже интерференций. В ходе интеракций абстрагированный в самопожертвовании субъект сводит друг с другом людей, прилаживает механизмы и аппараты и, по сути, становится инструментом более масштабного принципа – объективной случайности: «Лиде Осиповой не столько хотелось переживать самой эту жизнь и наслаждаться, сколько обеспечивать ее успех – круглые сутки стоять у тормозного крана паровоза, везя людей навстречу друг другу, чинить трубу водопровода, ездить на катке, прессуя новый асфальт, вешать лекарства больным на аналитических весах – и потухнуть вовремя лампой над чужим поцелуем, вбрызгивая в себя то тепло, которое только что было светом» [4, 330] («Счастливая Москва»). Именно объективная случайность, по сюрреалистической логике, порождает чувство любви (чудесного), или, в платоновской метафорике, перерабатывает свет в тепло (дополнительно можно отметить значимость визуального образа темноты, «потухнувшей лампы»).

В философской повести «Джан» (1935) идеи достоинства и прав не-человека выражены в предельной форме, причем Платонов опять прибегает к концепту сна, выполняющего двойственную роль. С одной стороны, сон разума свидетельствует о неполноценности, «уродстве» не-человека по сравнению с че-

ловеком; с другой стороны, созерцание этого сна запускает ингуманистический процесс распространения звания человека и признания не-человеческого: «Не может быть, чтобы все животные и растения были убогими и грустными – это их *притворство, сон или временное мучительное уродство*. Иначе надо допустить, что лишь в одном человеческом сердце находится истинное воодушевление, а эта мысль ничтожна и пуста, потому что и в глазах черепахи есть *задумчивость*, и в терновнике есть благоухание, означающие великое *внутреннее достоинство* их существования, *не нуждающееся в дополнении душой человека*» [4, 212]. Эмансипационный проект мыслится в ингуманистическом ключе как распространение пространства разума, поэтому он приобретает коллективный социальный характер: «Платонов, подобно Хлебникову и Заболоцкому, воспринимал социальную революцию “как освобождение природы и животных”»³⁹⁸, а «освободившись от власти человека, животные “выпрямятся и заговорят”»³⁹⁹.

Ингуманистический человек как сетевой объект плавает в интеллигибельном океане (у Платонова этот океан скорее соматический). Однако разум у Негарестани эмансипируется по тому же принципу, что и бессознательное в сюрреализме (модерне). Поэтому человеческий объект уже не действует, возможна лишь мифопоэтическая спираль (без)действий. Здесь можно вспомнить отзыв М. Горького на «Чевенгур» в письме Платонову, где в качестве «технического недостатка» называется «затушеванность, стертость “действия”»⁴⁰⁰. Соматический океан, в котором оказывается бездействующий или обездвиженный (часто из-за голода) (не)человек, описывается чаще всего через образ темноты: «Дванов ей рассказал, что он видел в своих снах во время болезни и как ему было скучно *в темноте сна*» [3, 80]; «революция миновала эти места, освободила поля под мир-

³⁹⁸ Малыгина Н.М. Комментарии // Платонов А.П. Собрание сочинений. Т. 3. С. 600-601.

³⁹⁹ Там же. С. 601.

⁴⁰⁰ Горький М. Письмо А. Платонову от 18 сентября 1929 года // Литературное наследство. М.: Издательство АН СССР, 1963. Т. 70: Горький и советские писатели: Неизданная переписка. С. 313.

ную тоску⁴⁰¹, а сама ушла неизвестно куда, словно скрылась во *внутренней темноте человека*» [3, 318]; «он ощущал в темноте своего тела тихое место, где ничего не было, но ничто ничему не препятствовало начаться. Как *заочно живущий*, Вошев делал свое гулянье мимо людей, чувствуя нарастающую силу горящего ума и все более уединяясь в тесноте своей печали» [3, 419].

Даже типаж «умного инженера» («Епифанские шлюзы») обречен каждый раз терпеть поражение. Не имея возможности что-то изменить или сделать, человек становится либо точкой анархистской нестабильности («Он бы нарушил что-нибудь» [3, 51]), либо замкнутой вычислительной машиной. Второй вариант всегда сопряжен с утопическим горизонтом, а ингуманистический вектор дополняется эстетикой механизмов, вещей, (умных) технологий: «Видя могучие паровозы, точные механизмы сигнализации, слушая гул скоростей

⁴⁰¹ В платоновской прозе «скука», «тоска» (и синонимически связанные с ними понятия) являются нередко знаком пустоты и смерти. В этом Платонов сближается с М. Хайдеггером (Хайдеггер М. Основные понятия метафизики. Мир – конечность – одиночество. СПб: Владимир Даль, 2013. С. 213-264), хотя очевидны и контексты русского языка («скука смертная»). По замечанию Дж.Б. Платта, «с точки зрения инструментального разума, тоска открывает пропасть различия, как энтропическую бездну, которая подрывает все конструктивные устремления. Но с точки зрения самой тоски, субъект видит – сколь бы ни было смутно – что-то более гетерогенное и разнообразное. Это целый мир существ, плавающих в бездне и по-своему борющихся за то, чтобы оставаться на плаву» (Платт Дж.Б. Голая жизнь литературности и лирический неоматериализм Андрея Платонова // Транслит: литературно-критический альманах. СПб, 2015. № 17. С. 76). Прилаживание реляционной субъектности и сюрреалистической топологии у Платонова к техническому, автоматизированному, «скучному» опыту можно соотнести с идеями индивидуации и ассоциированной среды Ж. Симондона. Для него, как пишет М. Куртов, «человек есть индивидуация, а не индивид <...>. Индивидуация должна пониматься исходя из предшествующего ей *до-индивидуального поля* – некоего хаотического состояния, возникающего на каждом этапе становления и заключающего в себе *лучок возможностей* для последующей индивидуации. Любопытно, что в числе многочисленных примеров этого до-индивидуального поля у человека Симондон называет *опыт тоски*» (Симондон Ж. О способе существования технических объектов / Комментар. М. Куртова // Транслит: литературно-критический альманах. СПб, 2012. № 9. С. 101).

тяжеловесных поездов, стрелочник чувствовал *торжество своего разума*, точно он был тоже повинен во всей этой технической силе мира и во всей прелести ее» [4, 394-395] («Среди животных и растений»). В записной книжке 1930 года Платонов делает характерную запись, связывающую технические и биологические объекты: «Освобождение животных (*праздник*), *благодаря машинам*»⁴⁰². При этом именно животные способны, свернувшись «в теплоту собственного тела», переживать состояние сюрреалистического сна радости и конкретики абстрактного: «Животные часто, почти всегда, видят счастливые сны; их ум не может освободиться от впечатлений переживания жизни, он слаб и легко поддается *обману воображения снимающейся радости*, потому что беспомощен и *ничтожен во сне*» [4, 382] («Среди животных и растений»).

На глубинном уровне разворачивается конфликт между технэ и поэзисом: «У Макара были только *грамотные руки, а голова – нет*; поэтому он только и *думал, как бы чего сделать*» [1, 224]. Герой «Усомнившегося Макара» производит идеи по оптимизации труда, делает рациональные предложения, что напоминает о том самом желании человека не жить, а только «обеспечивать ее успех»: «Это же не техника, а черная работа! Чтобы получилась техника, надо бетон подавать наверх трубами, а рабочий будет только держать трубу и не уставать, этим самым не позволяя переходить красной силе ума в чернорабочие руки» [1, 224]. И вновь некая «сила», (бес)сознательная («неграмотная голова») энергия должна сохраняться, дабы обеспечивать рациональную интеграцию объектов мира, осуществляя коллективистскую утопию. Именно энергия у Платонова реализует реляционный принцип кода, уплотняя связи между субъектообъектами мира, позволяя прорваться к сюрреальному, как того хотели поэты и художники в «Бюро сюрреалистических исследований» (одно из альтернативных названий этой «организации» – «Сюрреалистическая электростанция»). И наоборот, постоянный переход энергии, как и топологические трансформации, помогают оформиться сюрреляционному «субъекту». Об этом размышлял еще М. Эрнст, обнаруживая два подхода в отно-

⁴⁰² Платонов А.П. Записные книжки. Материалы к биографии. М.: Наследие, 2000. С. 44.

шении к природе: в одном случае художник становится «подобен богу Пану или папуасу, то есть тому, кто обладает всеми тайнами природы и наслаждается союзом с ней», в другом – «рассудительному и деятельному Прометею, похитителю огня, который, ведомый мыслью, преследует природу с беспощадной ненавистью и грубо ранит ее... Тем не менее эти два подхода <...> сливаются в один каждый раз, когда он оказывается лицом к лицу с миром», происходит «обмен энергиями, вызванный этим самым сближением. Я склонен считать этот обмен, – пишет Эрнст в «По ту сторону живописи», – эквивалентом того, что в классической философии называлось личностью»⁴⁰³.

На эстетическом и тематическом уровнях антропологический и психосоциальный конфликт разворачивается, по замечанию Н. Полтавцевой, «между Природой – в том числе и природой человека, его *бессознательным*, далее частично отождествляемым (вполне в духе Юлии Кристевой!) с “*поэтическим языком*”, то есть литературой, – и Техникой (риторикой, *сознанием*, законом), в которую включены идеология (как политическая технология) и сам техник-идеолог-политтехнолог»⁴⁰⁴. Постгуманистическая гибридизация человека и машины сводится с мифопоэтической гибридизацией человека и животного в рамках гомогенной реальности желаний и воображаемого⁴⁰⁵. Например, герой рассказа «Среди

⁴⁰³ Ernst M. *Beyond Painting and Other Writings by the Artist and His Friends*. N.Y.: Wittenborn, Schultz, 1948. P. 19-20.

⁴⁰⁴ Полтавцева Н. Платонов и Лукач (из истории советского искусства 1930-х годов).

⁴⁰⁵ Антропозоологические образы Платонова и традицию таких образов (Хлебников, Филонов и др.), с которой писатель контактирует, подробно анализирует Х. Гюнтер: «Для Филонова – как и для Платонова – характерен интерес к эволюции жизни на земле и к взаимодействию органических и неорганических форм. Концепция мира как однородного континуума и связанная с ней отмена иерархического расчленения мира у Филонова во многом похожи на платоновское представление о градуальных переходах между состояниями вещества» (Гюнтер Х. По обе стороны от утопии. С. 151-152). Надо заметить, что наиболее точное отображение основных принципов сюрреалистического кода в живописи, своеобразная схематизация элементарного уровня этого кода принадлежат, пожалуй, именно П. Филонову.

животных и растений» (1936), стрелочник Федоров, в начале повествования показан как охотник, который уже имеет подстроенное, расширенное (с передачей звания человека) восприятие: «Он слышал тонкий, разноречивый гул жизни мошек, мелких птиц, червей, муравьев и шорох маленьких комьев земли, которую мучило и шевелило это население, чтобы питаться и действовать» [4, 379]. Но причиной этого метафорического, воображаемого смещения является желание Федорова стать частью мира культуры, науки и искусства, перейти из мира животных и растений в урбанистический мир знания: «Лес походил на многолюдный город, в котором охотник еще ни разу не был, но зато давно его воображал» [4, 379]. В своей злобе, что «он не знает науки, не ездит в поездах с электричеством, не видел мавзолея Ленина», он воспринимает каждый объект окружающей действительности ингуманистически, а главным агентом гомогенной над-реальности становится насекомое – муравей: «Под охотником ползали усердные, обремененные хозяйственными тяжестями муравьи, как маленькие добропорядочные люди: гнусная, в сущности, тварь с кулацким характером – всю жизнь они тащат добро в свое царство, эксплуатируют всех мелких и крупных одиноких животных, с какими только сладят, не знают всемирного интереса и живут ради своего жадного, сосредоточенного благополучия. <...> Однажды охотнику пришлось видеть, как два муравья волокли от железной дороги железную стружку. Им и железо, оказывается, нужно. Они весь мир собирают себе по крошке, чтобы получилась одна куча» [4, 380].

Железнодорожный разъезд, на котором работает Федоров, становится местом случайных встреч и находок (в рамках объективной случайности), стимулирующих параллельную реальность воображаемого: «При замедленном ходе скорых поездов или “Полярной стрелы” Иван Алексеевич успевал иногда расслышать радио или патефон, играющие в поезде. <...> Если же музыка не играла, Федоров был доволен и тем, что удавалось рассмотреть какое-либо незнакомое странное или прекрасное лицо человека, глядящее через окно на здешние чуждые ему леса; стрелочнику было безразлично, кто это был – мужчина, женщина или дитя, – и неважно, куда ехал тот человек, лишь бы лицо у него было интересное и непонятное. Изредка Федоров подымал на пути после

прохода поезда какую-либо вещь и долго смотрел на нее и вникал в ее значение. Затем он воображал человека, которому эта вещь принадлежала, и успокаивался лишь тогда, когда ясно представлял себе в своей фантазии этого промчавшегося безвестного пассажира» [4, 389].

У Платонова субъект, являясь не городским фланером, а деревенским/лесным жителем, в поисках объективно-случайных находок заставляет фланировать само окружение. Оно становится динамическим окном в чудесный «странный» мир, куда стремится попасть стрелочник, «чтобы иметь в душе понятие об истине жизни и видеть мировой кругозор» [4, 391]. На этапе расширения человеческого лес становится местом, куда можно сбежать от «слишком человеческого» социума и семьи, но также местом, лишь напоминающим о желании – перспективе жизни в человечестве, как в грезе: «Лес тоже вырубят когда-нибудь, а в человечестве жить теперь становится все более загадочно и хорошо» [4, 397]. Вызванные вещами и объектами аффектные фантазии проникают в сновидения героя, очищаясь в них от жуткого и обретая черты чудесного: «Однажды Федоров нашел маленький женский платок, хорошо пахнущий, влажный и со свежей кровью посередине. Иван Алексеевич попробовал влажное место на язык, влага была соленая, наверное, слезы. Ему тогда пришлось надолго озадачиться, чтобы в целостности выдумать для себя таинственную милостивую женщину, обронившую платок из тамбура вагона, во время слез и тоски по своему дорожному человеку, капля в платок кровью от горячей чахотки в груди. Потом Федоров увидел эту женщину во сне: ее маленькая девочка-дочка прикусила до крови язык и заплакала; мать вытерла ей кровь во рту, вытерла слезы, посмотрела в открытое вагонное окно, выбросила наружу платок и улыбнулась стрелочнику» [4, 389]. К слову, эта абстрагированная улыбка женщины может разворачивать интерпретацию и в сторону сюрреалистического эротизма.

В когнитивной сфере способом вызвать объективную случайность подсознательного становится нелинейная манера чтения книг: «В начале писатели всегда *только думают*, и поэтому *скучно*, самое интересное бывает в середине или в конце, и Федоров читал каждую книгу враздробь – то на странице номер пятьдесят,

то двести четырнадцать» [4, 390]; «Он читал книги с середины, с конца, перемежая страницы через одну и две, любым интересным способом, и наслаждался *чужою высшей мыслью и собственным дополнительным воображением*» [4, 393].

В финале рассказа гуманистический приоритет опять восстанавливается, человек жертвует собой ради человека (Федоров останавливает вагон, который несется на людей): «Вагон надо удержать, иначе меньше станет людей, меньше человечности, а животных и растений очень много, *но от них скучно*» [4, 398]. Орудием мести становится механизм: Федоров попадает под движущийся вагон, его правая рука почти теряет чувствительность. При этом после месячного пребывания героя (во всех смыслах) в Москве, из которой он вернулся «в черном суконном костюме, весь спокойный, точно чужой человек» [4, 401], мир культуры, науки и комфорта почти не проникает в его прежний порядок: от предложенных по премии вещей (часов, патефона, одежды) он отказывается. Так герой приходит к пониманию своего гуманистического, а Платонов демонстрирует приоритет реляционного, а не антропоцентрического гуманизма. Гуманистический вектор разбавляется мифопоэтической мотивацией: жена плачет, отец ушел в лес стрелять животных, герою остается начать новый виток кругового движения, совпадающего с чевенгуровским финалом⁴⁰⁶: «Федоров вышел наружу и пошел в лес – искать отца среди животных и растений» [4, 402].

Ингуманистический остаток можно увидеть в эволюции отношения стрелочника к машинам: если он «в начале своей службы на железной дороге относился к металлу и к машинам, как к животным и растениям осторожно и дальновидно, при этом стараясь их не только *узнать*, но и *перехитрить*», то затем он понимает, что

⁴⁰⁶ В других редакциях герой остается дома у жены, что, по мнению Э. Наймана, может считаться «намеком на то, что герою не удалось устоять перед соблазнами счастливого сталинского мира» (Найман Э. «Из истины не существует выхода». Андрей Платонов между двух утопий // НЛО. 1994. № 4. С. 247), а не-уход в мир животных из домашнего семейного пространства является «победой розановской линии в творчестве писателя» (Там же. С. 246) над федоровской и соловьевской.

«к металлу и механизму нужно относиться гораздо более чувствительно, чем к зверю или растительности, потому что живое можно действительно перехитрить, и оно тебе сдастся, его можно ранить, и *на живом заживет*. Машина или рельс на хитрость не даются, их можно взять лишь *чистым добром*, и ранить их нельзя, на них не заживет: они *лопаются насмерть*» [4, 387-388].

Антропологическая проблематика у Платонова всегда, а не только при дрейфе в ингуманистическое, проявляется с явным реляционистским акцентом. Не сущность объекта или вещи, а их отношения, связи могут быть реализованы и в какой-то мере познаны. Не только отношения человека к не-человекам, как было описано ранее, но и собственно межчеловеческое пространство наполнено идеей отношения как передачи той самой «доброй», до-сознательной энергии, которая может замещать даже концептуальное содержание: «Своими словами Копенкин говорил не смысл, а *расположение к Дванову*» [3, 401]. Этот же принцип проявляется и в платоновских языковых аномалиях и грамматических нарушениях: например, к непереходному глаголу добавляется обстоятельство места/отношения: «Я теперь скоро умру к тебе» [3, 31]. Такой подход к словесной ткани связан как с отечественным философским⁴⁰⁷ и теоретическим контекстом («грамматическое творчество завершается появлением не новых языковых элементов, а новых языковых отношений»⁴⁰⁸), так и с сюрреалистической языковой стратегией, в которой не неологизм и синтаксис, а отношения между словами (бретонское «слова занимаются любовью») становятся действующей силой обнаружения истинной реальности.

В итоге художественной реализации утопии и трансформации ингуманизма в гуманизм (с остаточными следами первого) объекты мира открепляются от своих мест, превращаясь в перекасти-поле, а сама реальность также зарастает травой, выражающей гомогенную имманентность утопической над-реальности. Именно так зарастает Чевенгур в период своего «расцвета», сбывается опасение

⁴⁰⁷ Подробнее об этом см.: Горская А. «У нас вещей нету, а есть отношения...» (Об одной литературной аллюзии в пьесе «Дураки на периферии») // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Вып. 7. С. 60-66.

⁴⁰⁸ Винокур Г.И. Футуристы – строители языка // Леф. 1923. № 1. С. 208.

Дванова, который ранее «сорвал былинку и оглядел ее робкое тело: можно и ее беречь, когда никого не останется». Вбирая в себя человеческие и не-человеческие существа, не делая различий между ними, Чевенгур пропускает через себя другие столь же случайные объекты: «Деревья росли почти по всем улицам Чевенгура и отдавали свои ветки на посохи странникам, бредущим сквозь Чевенгур без ночевки. По чевенгурским дворам процветало множество трав, а трава давала приют, пищу и смысл жизни целым пучинам насекомых в низинах атмосферы, так что Чевенгур был населен людьми лишь частично – гораздо гуще в нем жили маленькие взволнованные существа, но с этим старые чевенгурцы *не считались в своем уме*» [3, 200]. Примат отношений над объектами приводит к постоянному нелинейному движению даже изначально недвижимых объектов: «От передвижки домов улицы в Чевенгуре исчезли – все постройки стояли не на месте, а на ходу» [3, 217].

Именно беспорядочная, хаотичная перекачка отношений между объектами воспринимается как состояние свободы, революционного идеала: «Весь бурьян есть дружба живущих растений. Зато цветы и палисадники и еще клумбочки, те – явно сволочная рассада, их надо не забыть выкосить и затоптать навеки в Чевенгуре: пусть на улицах растет опущенная трава, которая наравне с пролетариатом терпит и жару жизни, и смерть снегов» [3, 245]. Однако постепенно люмпенизированное, расчеловеченное бытие вступает в конфликт с изначальной утопией. Требуется новое возвращение человека: «Прочие, вернувшись в город, иногда залезали на крыши домов и смотрели в степь, не идет ли оттуда к ним какой-нибудь человек. <...> Но над бурьяном стоял один тихий и пустой воздух, а по заросшему тракту в Чевенгур сдувалась ветром бесприютная перекасти-поле, одинокая трава-странник» [3, 336-337]. Маятник в сторону гуманизма вновь запущен, что означает скорую гибель и очищение героев (финальная схватка чевенгурцев действительно показана как эпическая).

Мифопоэтический акт смерти-возвращения Дванова к отцу не становится нарративным окончанием романа. Повествование ведется (или – ветвится) еще несколько абзацев уже с не-человеческой точки зрения. Оставшись одна, лошадь Пролетарская Сила слышит, как «защуршала подводная *трава*», в которую только что

ушел Дванов, она пьет эту «нечистую воду» и идет «бережливым шагом домой, на Чевенгур» [3, 408]. Платонов дополнительно ретардирует окончание романа, описывая странные, нелогичные и случайные блуждания лошади: «Туда [в Чевенгур. – О.Г.] она явилась на трети сутки после ухода с Двановым, потому что долго лежала и *спала* в одной степной ложине, а выспавшись, *забыла* дорогу и *блуждала* по целине, пока ее не привлек к себе голосом Карчук, шедший с одним попутным стариком тоже в Чевенгур. Стариком был Захар Павлович, он не дождался к себе возвращения Дванова и сам прибыл, чтобы увести его отсюда домой» [3, 409]. Основные моменты блуждания лошади: сон – забвение (дороги, себя) – расширение изначального поля (целина) через случайные интеракции – объективно-случайное возвращение к человеку (голос, необходимость в доме). Они повторяют ключевые позиции композиционного инварианта, удерживая сложную конструкцию (а)человеческого, свойственную прозе Платонова.

§ 2.3. Первичные интерпретации сюрреалистического кода (М. Цветаева, Ю. Одарченко, В. Уфлянд)

Сюрреалистический код участвует в организации текстов пост-символистской русской поэзии уже в 1920-30-е годы. Признаками его действия становятся: а) специфический *сентиментализм* как интонация, удерживающая противоречие между «неистовым» и сентиментальным романтизмом, а также черным юмором и детской оптикой; б) *рационализм* как метод языковой работы; в) *сюжетность* поэтического диегезиса и *поэтизация прозы*; г) принцип *метонимических смещений*. Сочетание всех черт особенно свойственно творчеству авторов, испытавших опыт временной, постоянной или внутренней эмиграции не только в 1920-30-е, но и в период с 1940-х по 1970-е гг. К этой условной линии можно отнести, как кажется, разных поэтов, в частности М. Цветаеву, Ю. Одарченко и В. Уфлянда.

С учетом указанных признаков стоит для начала рассмотреть именно *прозаическое* наследие Цветаевой, которое, как правило, разделяют на четыре типа (и не в последнюю очередь исходя из эдических соображений): дневники/письма, эссе/статьи, воспомина-

ния о современниках и автобиографическая проза. На деле классификация по указанным четырем группам на уровне отдельных текстов – операция трудная и сомнительная. Литературно-критические статьи Цветаевой нередко подчиняются не столько композиционной, концептуальной логике, сколько энергии мемуара; автобиографическая проза зачастую проблематизирует само представление об αὐτός: свои стихи и чужие, свои реплики и реплики современников переплетены. Поэтому жанровая систематизация цветаевской прозы как исследовательская проблема до сих пор не осознана. Более того, концепт *проза поэта* как будто спасительно снимает эту проблему: и эпистолярная, и критическая, и автобиографическая проза Цветаевой прочитывается нередко через комплекс стиховых, ритмических, поэтических (в значении функции языка) установок.

Однако эти четыре обобщенные группы текстов различаются по степени присутствия «поэтического» в них. Если ранжировать их от наиболее «поэтических» к наименее, получим: *дневники/письма* → *эссе/статьи* → *автобиографическая проза* → *воспоминания о современниках*.

В дневниках и эпистолярной прозе можно видеть Цветаеву, в целом знакомую по стихам: эллиптический синтаксис здесь мотивирован структурой дневника, лирическая героиня в окружении быта вполне естественна и в жанре письма. Кроме того, и сама дневниковая проза (в частности, «Дневник» художницы М. Башкирцевой) оказала влияние на первые поэтические сборники: «Мои стихи – дневник, моя поэзия – поэзия собственных имен. <...> Пишите, пишите больше! Закрепляйте каждое мгновение, каждый жест, каждый вздох! <...> Цвет ваших глаз и вашего абажура, разрезательный нож и узор на обоях, драгоценный камень на любимом кольце, – все это будет телом вашей оставленной в огромном мире бедной, бедной души» [5, 230]⁴⁰⁹. Другое влияние – сентиментализм Л. Стерна и сентиментальный роман раннего Ф. Достоевского («Бедные люди», «Белые ночи»).

Разумеется, эту линейку жанров можно замкнуть и увидеть, что прозаическая логика при чтении поэзии Цветаевой не менее

⁴⁰⁹ Цветаева М. Собрание сочинений: В 7 т. М.: Эллис Лак, 1994-1995. Здесь и далее цитируется это издание с указанием в скобках номера тома и страниц.

важна, чем поэтическая – при анализе прозаического наследия. То есть чтение первого сборника «Вечерний альбом» в идеале представляет собой прозаическое чтение, о чем писал тогда же в 1910 году М. Волошин, предлагая в логике «роман требует болтовни» читать подряд или пропускать отдельные тексты или даже циклы, «не думая» о качестве конкретных стихов. Но все же дневниковая и эпистолярная проза Цветаевой ближе всего к ее стихам и стилистически, и мифотворчески, хотя уже появляется комментирование собственной мысли – «попытка объясниться» (И. Бродский).

Большинство критических эссе и статей поэтессы выдержаны в духе манифеста, поэтому лирическое Я и сама поэтическая логика в них тоже отчетливо наблюдаются. К слову, критический дебют (так же как и поэтический) случился довольно рано – в 18 лет (статья «Волшебство в стихах Брюсова»). Но это уже первый шаг *от* поэзии (или того, что привычно признавать поэзией), поскольку жанр принуждал к рациональному подходу, обязывал проводить нечто похожее на исследование, даже при сохранении антипрофессионального, антиученого пафоса Цветаевой. Впрочем, именно наличие этого последнего стало камнем преткновения для многих комментаторов (в основном из ряда современников) критического наследия Цветаевой, а впоследствии привело к прочтению этих текстов как принадлежащих писательской критике или эссеистике (в импрессионистическом понимании).

Если захваченность поэзией побуждала обращаться к письмам и статьям, то собственно к прозе – автобиографической и мемуарной – Цветаева обращается только в конце 1920-1930-х годов, а триггером становится само жизненное и историческое пространство: «Эмиграция делает меня прозаиком» [6, 406]. Примечательно, что и это признание, и следующее сразу за ним признание приоритета поэзии осуществляется средствами «более поэтического» жанра в рамках цветаевского корпуса – письма: «Конечно – и проза *моя*, и лучшее в мире после стихов, это – лирическая проза, но все-таки – *после* стихов!» [6, 406] (из письма А.А. Тесковой 1933 года).

Но ближе всего к прозаическому полюсу подходят тексты из группы «Воспоминания о современниках». Персонажи, пусть реально существовавшие, осмыслены по законам художественного, сюжетного, а лирическая героиня если и дает о себе знать, то

скорее дискурсивно, помогая тексту состояться: вводит ремарки, характеризует речь и состояние героев⁴¹⁰. Проблема эпической дистанции решается интертекстуально: например, в «Повести о Сонечке» сама сентиментальность рассказчицы берется как тон наррации и становится приемом⁴¹¹, а ключевые моменты повествования (в том числе финал) содержат отсылки или прямые цитаты из «Белых ночей» Достоевского, которые поддерживают установку на внешние признаки сентиментального повествования (слова в уменьшительно-ласкательной форме, нарраторская неуверенность, запинки, ретардация действия и др.). Таким образом, очевидная сентиментальность уравнивается авангардистским обнажением романских приемов, что, как показал В. Шкловский, было свойственно «внежалостной» прозе Стерна⁴¹². Чувственность субъекта уступает место чувственности самого текста, а сентиментальность – сентиментализму как противоречивому принципу письма. Вообще значение Стерна для сюрреализма (не говоря уже о сюрреалистическом коде) явно недооценено.

Именно на стыке или даже *за* поэтическим включается особая (близкая сюрреалистической) художественная логика Цветаевой. В поэзии это тоже происходит (так же в 1920-1930-е годы), но именно в лиро-эпическом жанре – в поэме. Лирическое переживание в них мотивировано специальными «модусами субъективности»: «сном, подсознанием, мысленно представленной сверхчувственной реальностью, в них усиливается “меональное”, иррациональное начало, принципы сюрреалистического видения начинают играть конструктивную роль. Ведущими приемами создания образа становятся метаморфоза и оксюморон, а мир характеризуется не только динамично-

⁴¹⁰ О степени присутствия драматургического в прозе и поэзии М. Цветаевой отдельный разговор и – в общей перспективе – отдельное исследование.

⁴¹¹ В том же смысле, как это описывал В. Шкловский применительно к прозе В. Розанова: «Мои слова о домашности Розанова совершенно не надо понимать в том смысле, что он исповедывался, изливал свою душу. Нет, он брал тон “исповеди”, как прием» (Шкловский В.Б. Литература вне «сюжета» // Шкловский В.Б. О теории прозы. М.: Федерация, 1929. С. 234).

⁴¹² Шкловский В.Б. Пародийный роман. «Тристам Шенди» Стерна // Шкловский В.Б. О теории прозы. С. 192.

стью, но и зыбкостью»⁴¹³. Сновидческий принцип сюрреализма здесь плавно поддерживает романтическое мирозерцание Цветаевой, «в сомнамбулическом состоянии реализуется возможное как действительное, желаемое как сущее»⁴¹⁴. Именно в этот момент активизируется рационализм поэтессы, что воспринимается Н.Л. Лейдерманом и М.Н. Липовецким как «расхождение с эстетикой сюрреализма»⁴¹⁵. Поэтому основной сюжет «Поэмы Воздуха» исследователи характеризуют как «прорыв в идеальный мир, *мир мысли*», который «сопровождается постижением сверхчувственной реальности – “полного владычества лба”»⁴¹⁶; «здесь доминирует чувство радостного приятия происходящих метаморфоз, эйфория первооткрывателя. Выходу в мир Абсолютов соответствует превращение лирической героини в “голову с крыльями”»⁴¹⁷. Однако рационализм только усиливает влияние сюрреалистического кода, к тому же, можно предположить, в образе головы с крыльями Цветаева использует метонимическое смещение: у Гермеса, который называется в тексте поэмы, крылья все же были либо на сандалиях, либо на жезле, в крайнем случае, на шлеме, а вот собственно сюрреалистская «голова с крыльями» – это изображение Гипноса.

Так или иначе, если в поэтической практике «Цветаева опирается не столько на учение Фрейда, которое взял за основу европейский сюрреализм, сколько на древние мистические традиции: народные плачи, христианские апокрифические и гностические тексты»⁴¹⁸, то в прозаической декларации «метода» являются, помимо общеромантических преломлений, собственно сюрреалистические установки. В статье «Искусство при свете совести» (1932)

⁴¹³ Скрипова О.А. Лирические поэмы Марины Цветаевой 1920-х годов: поэтика и динамика жанра. Автореферат диссертации ... кандидата филологических наук. Екатеринбург, 2000. С. 18.

⁴¹⁴ Мирская Л., Пигулевский В. Сюрреализм и романтическое мирозерцание // Искусство. 1986. № 7. С. 43.

⁴¹⁵ Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Русская литература XX века: 1917-1920-е годы: В 2 кн. М.: Издательский центр «Академия», 2012. Кн. 2. С. 100.

⁴¹⁶ Там же. С. 104.

⁴¹⁷ Там же. С. 103.

⁴¹⁸ Скрипова О.А. Указ. соч. С. 15.

Цветаева наделяет искусство или «состояние творчества» стихийным, силовым характером, когда *вещь* (в цветаевском лексиконе – предмет/произведение искусства) пишется подчас «против воли». Цветаева описывает этот процесс созидания сюрреалистически – как «состояние сновидения», нонсенса, «когда ты вдруг, повинувшись неизвестной необходимости, поджигаешь дом или сталкиваешь с горы приятеля» [5, 366]. Примерно за три года до этого эссе там же, во Франции, где уже находилась в эмиграции Цветаева, А. Бретон во втором манифесте сюрреализма обозначил этот простейший сюрреалистический акт – «выйти на улицу и наудачу, насколько это возможно, стрелять по толпе»⁴¹⁹.

Этот известный постулат сюрреализма – спонтанность искусства, алеаторичность, – реализовавшийся в практике автоматического письма, также имеет свой аналог и в прозе Цветаевой. У нее эта идея находит подтверждение в «рыцарском» типе лирической героини, проходящем сквозь все тексты ее позднего творчества, поэтому осмысление осуществляется с помощью концептов внеличного, безличного и телесного: «Я никогда не пишу, всегда записываю <...> (как по команде). Я просто – верное зеркало мира, существо безличное. И, если бы <...> не было моих колец, моей близорукости, моих особенно-лежащих волос <...> – всей моей особенной повадки – меня бы не было» [1, 349]. Эта же над-личность и сформирует поэтику автобиографической прозы: «Я свою автобиографию пишу через других» [6, 221].

Этот общий когнитивно-эстетический путь приводит сюрреалистов к поэтике реди-мейдов, к анализу предмета и объекта, а Цветаеву – к эстетике non-fiction, к маргинальным нехудожественным жанрам (исследовательский интерес к которым в это же время проявляют формалисты): «Камерное письмо, вкус и приверженность к которому Цветаева начала демонстрировать вскоре после революции, куда лучше, однако, согласовывалось с ее прежней позицией пишущей женщины, не считающей себя литературным профессионалом»⁴²⁰. Сама Цветаева признается: «Вымышленные

⁴¹⁹ Бретон А. Второй манифест сюрреализма // Антология французского сюрреализма. 20-е годы. С. 292.

⁴²⁰ Шевеленко И. Литературный путь Цветаевой: Идеология-поэтика-идентичность автора в контексте эпохи. М.: Новое литературное обозрение, 2002. С. 210.

книги сейчас не влекут» [5, 246]; человек интересуется ее именно в таких «спонтанных», оговорочных формах: «в дневниках, стихах, письмах», в «беспредельных, самых непосредственных формах – самых не-формах!⁴²¹ – человеческой незащитности»⁴²². Поэзия (стихи) оказывается в этом же ряду, но увиденная уже извне – из прозаического письма.

Заочные пересечения русских поэтов постсимволистского поколения с теориями и практиками сюрреалистов будут осмысляться со второй половины XX века⁴²³, а тогда – в 1920-30-х – это виделось интуитивным спором, который уже начинал подпитывать новых авторов высокого модерна: «Горячие споры молодых поэтов в начале двадцатых годов кипели вокруг футуризма, дадаизма, сюрреализма, имажинизма. К концу двадцатых страсти чаще разгорались вокруг другого: отношения к поэтическому опыту Маяковского, Пастернака и Цветаевой. Их преобразования в области русского стихосложения уже невозможно было игнорировать»⁴²⁴.

Прозаические тексты Цветаевой являются важным примером процесса модификации сюрреалистического от метафорического к метонимическому типу. Неоднократно отмечаемые исследователями текстообразующие приемы Цветаевой – метаморфоза, монтаж, парадокс/оксюморон (в свою очередь возникающие в логике паронимической аттракции) – в автобиографической и мемуарной прозе реализуют метонимическое развертывание художественной реальности. Пространство в хронотопическом континууме начинает играть главенствующую роль; память выхватывает события не по хронологии и перекличкам дат, а по внутренним рифмам пространства, деталей быта, одежды, портрета. Как часто бывает, этот процесс подкрепляется овеществлением (вариант того же интереса к предмету, что был у сюрреалистов).

⁴²¹ О сюрреалистических не-жанрах см. в параграфе 2.4.

⁴²² Цветаева М. Неизданное. Сводные тетради. М.: Эллис Лак, 1997. С. 12.

⁴²³ Известно, что тексты В. Маяковского в американской среде воспринимались именно через призму сюрреалистической метафорики, и творчество советского поэта оказывается важным для некоторых послевоенных авторов (например, Ф. О'Хара).

⁴²⁴ Кудрова И.В. Путь комет: Жизнь Марины Цветаевой. СПб: Вита Нова, 2002. С. 429.

Так, целый мир (и внутренний, и внешний) предстает метонимически – в виде комнаты. Кроме поэмы «Попытка комнаты», в прозе – это один из самых частотных топосов автобиографических текстов, который нередко определяется Цветаевой с первых же фраз текста:

Черт жил в комнате у сестры Валерии, – наверху, прямо с лестницы – красной, атласно-муарово-штофной, с вечным и сильным косым столбом солнца, где непрерывно и почти неподвижно крутилась пыль [5, 32] (новелла «Черт»);

Начинается как глава настольного романа всех наших бабушек и матерей – “Jane Eyre” – Тайна красной комнаты.

В красной комнате был тайный шкаф [5, 57] (очерк «Мой Пушкин»).

В уже цитированном нами фрагменте предисловия к сборнику «Из двух книг» Цветаева вполне осознанно вводит образ комнаты в метапоэтическое письмо: «Пишите, пишите больше! Закрепляйте каждое мгновенье, каждый жест, каждый вздох! <...> Нет ничего не важного! Говорите о своей комнате: высока она, или низка, и сколько в ней окон, и какие на них занавески, и есть ли ковер, и какие на нем цветы?.. Цвет ваших глаз и вашего абажура, разрезательный нож и узор на обоях, драгоценный камень на любимом кольце, – все это будет телом вашей оставленной в огромном мире бедной, бедной души [5, 230].

Как и в случае с очерком «Мой Пушкин», метонимия мира часто коррелирует с литературным контекстом (см. также мотив возврата билета – «Творцу вернуть билет» из цикла «Стихи к Чехии» – «О слезы на глазах!»), или с контекстом мифологическим, например, в новелле «Черт» (овеществляется символ – черт предстает собакой, спасает тонущую девочку, хотя имеется в виду стихийная сила, воля – гений, которого ощущает маленькая Цветаева). К слову сказать, сюрреалистический образ *женщины-девочки* используется Цветаевой в качестве основного нарратора в автобиографической и отчасти мемуарной прозе. Женщина-девочка сама берет на себя повествование, не дожидаясь очередного внешнего чудо-писателя – поэта-сюрреалиста, который использовал бы образ женщины в ряду других чудес. Женщина-нарратор оказывается по ту сторону чуда, демонстрируя его имманентность.

В случае с цветаевской прозой уместнее говорить даже о микрометонимии, поскольку этот минимальный жест сначала произ-

водится на уровне слова или даже морфемы, порождая цепочки преобразований и пересборку на основе поэтической этимологии. Пересборка оказывается «опасной» для конвенционального пространства. В этой связи М.В. Ляпон выявляет в качестве словесной реакции Цветаевой на действительность «протест против инерции стереотипного восприятия семантики слова, обсуждение флюктуирующего смысла в виде цепочки лексем»⁴²⁵.

Другим феноменом, сближающим Цветаеву с сюрреалистами, оказывается *парадокс*: «Парадокс – минимальная рабочая единица когнитивной стратегии Цветаевой – своего рода элементарный шаг ее смыслосозидания»⁴²⁶; «Цветаева и к автобиографическому, и к критическому письму пришла через записные книжки. Потому ее анализ основан на поэтике афоризма, а автобиографизм – на поэтике детали, из которой вырастает событие, характер, философское суждение»⁴²⁷. Парадокс также становится средством борьбы или бунта против нормированного типа мышления: «Когда Прокофьев в разговоре употребил какую-то поговорку, М.И. тотчас обрушилась на пословицы вообще – как выражения ограниченности и мнимой народной мудрости. И начала сыпать своими собственными переделками: “Где прочно, там и рвется”, “С миру по нитке, а бедный все без рубашки”, “Береженого и Бог не бережет”, “Ум хорошо, а два плохо”, “Тише едешь, никуда не приедешь”, “Лучше с волками жить, чем по-волчьи выть”. <...> Прокофьев хотел без удержу»⁴²⁸.

Аналитическое сопоставление Цветаевой с сюрреалистами подводит к серьезному вопросу: является ли этот бунт романтическим (и литературная родословная Цветаевой остается привычной, а сам исследовательский метод остается ретроспективным)

⁴²⁵ Ляпон М.В. Проза Цветаевой. Опыт реконструкции речевого портрета автора. М.: Языки славянских культур, 2010. С. 139.

⁴²⁶ Там же. С. 86.

⁴²⁷ Шевеленко И. Указ. соч. С. 211.

⁴²⁸ Слоним М. О М. Цветаевой. Из воспоминаний // Марина Цветаева в воспоминаниях современников. Годы эмиграции. М.: Аграф, 2002. С. 136-137. О перефразировании пословиц см. также: Зубова Л.В. Поэзия Марины Цветаевой: Лингвистический аспект. Л.: Издательство Ленинградского университета. 1989.

или сюрреалистическим (тогда творчество Цветаевой рассматривается не через слои предшествующей литературы, а метонимически – рядом с модернистскими исканиями эпохи индустриального общества). Поскольку аксиомы здравого смысла и «мнимой народной мудрости» проверяются Цветаевой на прочность, неизбежен выход в этическое измерение. И в центре опять оказывается статья «Искусство при свете совести»: «Твой ли это поступок [поджигание дома или столкновение с горы приятеля. – О.Г.]? Явно – твой (спишь, *спишь* ведь ты!). Твой – на полной свободе, поступок тебя без совести, тебя – природы» [5, 366]. Сюрреалисты это алиби-бытие разрабатывали в двух смежных направлениях: поэтика скандала и перформативность искусства. Оба направления трансгрессивны по отношению к самой плоти искусства. Цветаева, напротив, остается в пределах словесности, запирая себя в этой *метонимической комнате*, надеясь на трансгрессию изнутри, трансгрессию в логике сна: «Есть, впрочем, и во сне лазейка: когда будет слишком ужасно – проснись. Во сне – *проснулась*, в стихах – *упрусь*» [5, 366]. Этот вполне метонимический, пространственный образ «*упрусь*» окажется трагически точным и повторится в конце последнего «прозаического» текста Цветаевой – предсмертной записки сыну Г. Эфрону: «Передай папе и Але – если увидишь – что любила их до последней минуты и объясни, что попала в *тупик*» [7, 709].

В дальнейшем сюрреалистский сентиментализм и языковой рационализм наиболее репрезентативно проявляются в поэзии Ю. Одарченко и В. Уфлянда. В формате фантастических сказок – гротесково-страшных у Одарченко и гротесково-карнавальных у Уфлянда – оба автора осуществляют свои стратегии минимального сюрреалистского смещения. В текстах Одарченко именно гротесковая художественная оптика приводит к многосторонним сдвигам: в плане интонации – смещение от сентиментальности к черному юмору; в жанровом отношении – от идиллии к ужасу, страшилкам; на уровне композиции – от обстоятельного описания незначительных и во многом случайных деталей к подчеркивающему некую страшную закономерность пуанту: «Но так много случайностей / В нашей жизни бывает за каждый денек, / Что, увидевши розу душистую, чайную, / Я глазами ищу – где зловещий

жучок» [5]⁴²⁹. Феноменологическая установка («я глазами ищу») сводится к поиску отклонений, клинаменов, аномалий и предполагает дальнейшую фиксацию на них. Так осуществляется не только гротескное укрупнение плана, но и раздвоение реальности; К. Померанцев в своих воспоминаниях о поэте пишет: «Он, как Гоголь – недаром он его так любил – жил в двух реальностях: обычной, знакомой всем нам, и другой, страшной, видимой лишь ему одному» [244]. Действительно, аналогично устроена и художественная оптика Гоголя, описанная В. Розановым через образ «вогнутого зеркала», некой линзы, которая выделяет одну негативную черту в проходящих сквозь нее образах, объектах, событиях: «Первым движением воображения он [Гоголь. – О.Г.] стремится захватить в картину возможно большее число предметов; позднее ненужные из них отбрасываются, действие вогнутого зеркала как бы сосредоточивается, но и то, что оно делает с предметом, перед ним стоящим, – усиливается»⁴³⁰. Гротескная линза Одарченко, улавливающая отрицательные проявления объектов и обнаруживающая в них другую реальность, сохраняет сюррективную суперпозицию двух измерений: «Одарченко страдал не только от окружающего его ужаса, но еще и от того, что другие этого ужаса не замечали. Он не понимал, как можно было видеть в вещах и явлениях лишь внешний обманчивый облик. У него не было экрана, нормально существующего у каждого нормального человека, фильтрующего действительность, чтобы не давать ей всей, в “чистом виде”, прикипать к нашей душе»⁴³¹.

Функцию линзы, обнаруживающей смертоносную опасность во всем, могут выполнять страшные сновидения: «Я съел во сне пирог с отравой...» [55]. Более того, именно кошмар претендует на то, чтобы стать основной формой сюрреалистского сновидения. Лирический субъект хоть и сопротивляется кошмарам, претендующим на статус первичной реальности, воплощенной к тому же в

⁴²⁹ Одарченко Ю. Стихи и проза. Paris: La Presse Libre, 1983. Здесь и далее это издание цитируется с указанием в скобках номера страниц.

⁴³⁰ Розанов В.В. Как произошел тип Акакия Акакиевича // Розанов В.В. Собрание сочинений: В 30 т. М.: Республика, 1996. Т. 7. С. 147.

⁴³¹ Померанцев К. Оправдание поражения // Мосты. 1966. № 12. С. 263.

тексте (зараженном «темной» силой), но пуант в конце указывает на победу реализовавшегося кошмара:

Как бы мне в стихах не сбиться
Лишь на то, что ночью снится.

Солнца, солнца, солнца луч,
Озари из темных туч
В голове моей больной
Твой прекрасный рай земной:

Я прикован к гильотине,
Голова моя в корзине,
И от солнечных лучей
Кровь немного горячей [14].

Здесь особенно наглядно видно, что «все мини-драмы Ю. Одарченко разворачиваются при свете дня»⁴³², под солнечными лучами проявляется второй мир.

Этот и многие другие тексты демонстрируют явное влечение к смерти как к освобождению от страха, который уйдет вместе с жизнью. Поэтому в отличие от кошмаров сон без сновидений, «лермонтовский сон» [64] уводит от страха (вводя в состояние, близкое к смерти) и от постоянных поисков примет гибельности мира: «Все звезды созданы для маленькой земли <...> Лишь только для того, чтоб малое дитя, / С душою чистой, на небо глядя, / Могло сказать: как это хорошо! / Уже во сне: как это хорошо!» [53]. Неснимаемая парадоксальность сна-смерти указывает на эпикуровскую невстречу со смертью. Именно поэтому лирический герой, видя мир обреченным, по-сюрреалистски не впадает в отчаяние («отчаяние чуждо мне»), обитая в своем «предвечном полусне» [91].

Черный юмор страшных историй заслоняет для современного читателя их готическое происхождение, комическое вычитает серьезный, трагический подтекст. Трагическое на эстетическом уровне почти не сохранилось в текстах Одарченко, которому го-

⁴³² Маневич Г. «Я расставляю слова...» [вступительное слово к публикации стихов Ю. Одарченко] // Арион. 1996. № 4. С. 76.

раздо ближе теперь оказывается В. Уфлянд (у обоих рационализирующая природа смеха⁴³³), нежели О. Григорьев, несмотря на их более очевидные внешестилевые совпадения. Это подтверждается и обратным сопоставлением с сюрреалистом-предшественником (хотя фактически – ровесником), которое предлагает Ю. Иваск в рецензии на книгу «Денек»: «Если у Поплавского – поэтический беспорядок, то у Одарченко – поэтический порядок. И за этим беспорядком, и за этим порядком – “хаос шевелится”. Но слышится и музыка, вопреки всему – светлая музыка, которая никого не спасает и иногда только утешает»⁴³⁴. К тому же пример Поплавского, «чистого» сюрреалиста русской поэзии, подтверждает, что Одарченко идет дальше, задействовав уже сюрреалистический код, а не общесюрреалистские идеи 1910-20-х годов.

Итак, в каждой детали жизни обнаруживается смерть. В терминах сюрреалистического кода это означает метонимическое смещение: *смерть – метонимия жизни*. Большинство текстов единственной прижизненной книги стихов Одарченко «Денек» построено именно так: в идиллической, сентиментальной картине (выраженной с помощью более или менее сусальной, приторной интонации), в случайных деталях этой картины постепенно проявляются следы смерти⁴³⁵, пока крупным планом не демонстрируется труп, его часть или другой танатальный образ. В остальных стихах, так и не вошедших в какие-либо сборники, больше сюжетного разнообразия (хотя они зачастую риторически более прямолинейные: безличное повествование, риторические фигуры), они не столь аскетичны в плане системы персонажей и образов, однако общий принцип распространяется и на них. Вот только наиболее

⁴³³ Ср. также характерное «Люблю, люблю повеселиться. / Ведь я ужасный весельчак. Мне сон веселый снится <...> Люблю повеселиться, / Особенно во сне» (Уфлянд В. Мир человеческий изменчив. СПб: Журнал «Звезда», 2011. С. 254-255).

⁴³⁴ Иваск Ю. Денек // Опыты. 1953. № 1. С. 202.

⁴³⁵ Согласно уже описанному принципу внимание к деталям не только приводит к обнаружению смерти, но и является проявлением поэтической любви к миру. Особенно это заметно в неоконченной повести «Детские страхи» [109, 114-115, 120-121], что также существенно корректирует восприятие Одарченко как «темного» поэта.

показательные примеры композиционного сдвига: «Мальчик катит по дорожке / Легкое серсо. / В беленьких чулочках ножки, / Легкое серсо», в концовке: «Мальчик смотрит улыбаясь: / Ворон на суку, / А под ним висит качаясь / Кто-то на суку» [6]; «Лишь для вас мои чайные розы, / Лишь о вас все случайные грезы...» – подробное описание роз завершается так: «Ваши волосы – шелковый лен, / Голос ваш – колокольчика звон, / А глаза на прелестном лице – / Две зеленые мухи цеце» [31]; стихотворение «“Весь день стоит как бы хрустальный”...» [24] начинается с описания золотой осени в тютчевской тональности, но затем вновь появляется образ мухи, которая влетает в грудь трупа; «И бездны тень / В душе, на ярмарке, в церквах / И в драматических стихах. А если солнышко взойдет / И смерть под ручку приведет, / То это будет все равно – / В гробу и тесно и темно» [26].

Именно сознание, привыкшее к шевелению хаоса, порождает это «все равно». Ориентируясь на сюрреалистический код, Одарченко по сути прерывает линию постсимволистской поэзии и «мистической» русской прозы, начавшейся как раз с Гоголя. Основные пункты взаимодействия поэта с этой линией отметил А.И. Чагин: «Особого внимания заслуживала бы тема: *Гоголь и русская литература 1910-1930-х годов*, позволяющая с большей полнотой увидеть истоки мистических исканий литературы начала XX века, некоторых открытий русских футуристов, черт сюрреализма, возникающих в произведениях писателей разных поколений»⁴³⁶. В поэзии же ключевыми точками оказываются Ф. Тютчев, Н. Гумилев и В. Ходасевич. Чагин расставляет при этом достаточно жесткие акценты: «Художественные миры обэриутов, Поплавского, Одарченко в большой мере сюрреалистичны, но сюрреализм этот в основе своей иной, нежели у французских наследников Лотреамона и Бодлера – здесь живет жалость, склоненность к человеческому страданию, восходящая к национальной культурной традиции и, в конечном счете, к православным ее основам»⁴³⁷. Возможно, такая национально-культурная трактовка и

⁴³⁶ Чагин А.И. Беспощадный мир Юрия Одарченко // Чагин А.И. Пути и лица. О русской литературе XX века. М.: ИМЛИ РАН, 2008. С. 368.

⁴³⁷ Там же. С. 413.

применима к указанным авторам, однако ее нельзя активизировать автоматически при широком поиске сюрреалистического кода русской литературы середины и второй половины XX века.

Стихотворение «Есть совершенные картинки...» Одарченко строит как серию композиционных сдвигов, реализующихся в каждой строфе:

Есть совершенные картинки:
Шнурок порвался на ботинке,
Когда жена в театр спешит
И мужа злобно тормошит.

Когда усердно мать хлопочет:
Одеть теплей сыночка хочет,
Чтоб мальчик грудь не застудил,
А мальчик в прорубь угодил.

Когда скопил бедняк убогий
На механические ноги,
И снова бодро зашагал,
И под трамвай опять попал.

Когда в стремительной ракете
Решив края покинуть эти
Я расшибу о стенку лоб,
Поняв, что мир – закрытый гроб [27].

В «совершенных картинках» мелочи, случайности, бытовые детали и объекты вновь оказываются дейксисами смерти (еще пример: «На волне гребешок – значит женщина утонула» [48]), но кумулятивный принцип этого текста приводит к качественно новому выводу: мир, несмотря на бесконечные окна в иное, имманентен. Эта имманентность («мир – закрытый гроб») вроде бы считывается как готическая, абсурдистская, а не сюрреалистская. Однако структурообразующий характер черного юмора корректирует первоначальное понимание. Некоторые фрагменты прозы Одарченко более открыто репрезентуют это имманентное, но именно сюрреалистское мировосприятие: «В такие минуты полной тишины вдруг понимаешь, что нет

мира иного потустороннего, а есть *один мир таинственный и чудный*, в котором живут люди, и только изредка ощущают все *чудесное основание его*» [204]. Хотя в самом понимании поэтом феномена смеха много отличного от сюрреалистического: «Для меня соблазнительна мысль, что человек стал человеком не с момента, когда он заговорил, а с момента, когда первый раз рассмеялся» [206] (эссе «Истоки смеха»). Смех выделяет человека на зверином фоне, переводя его с системы инстинктов на систему разума. Для Бретона юмор, наоборот, становится способом «высшего мятежа разума»⁴³⁸.

Только когда комические смещения становятся слишком очевидными, прямолинейными, тогда и возникает абсурдистский эффект, и поэтика Одарченко начинает сближаться с обэриутовской. Например, хорейский ритм детской считалки в «Подавайте самовар...» оформляет беспечный диалог лирического героя и Клавдии Петровны, готовящихся к чаепитию, прерванному немотивированной смертью мужа героини. К обэриутовскому объективированию субъективного В. Бетаки относит текст «В аптеке продается вата...»⁴³⁹. Но иногда образ аптеки позволяет осуществлять переходы от обэриутовско-абсурдистской образности в сторону сюрреалистичной:

Стоят в аптеке два шара:
Оранжевый и синий.
Стоит на улице жара
И люди в парусине.

Вхожу в аптеку и шары
Конечно разбиваю,
В участке нет такой жары,
А цвет сейчас узнаю.

⁴³⁸ Бретон А. Громоотвод // Бретон А. Антология черного юмора. М.: Carte Blanche, 1999. С. 23.

⁴³⁹ Бетаки В. Примечания // Одарченко Ю. Стихи и проза. С. 250.

Горит оранжевый рассвет
На синей пелерине.
Отлично выспался поэт
На каменной перине [72].

То, что стеклянные шары были «обычным» атрибутом парижских аптек в довоенное время⁴⁴⁰, только усиливает сюрреальный эффект «преступления» персонажа этого стихотворения. Вообще комические проявления в текстах Одарченко, и это еще одно сближение с литературными поисками метрополии, в частности, с Уфляндом, связаны с особым персонажным миром, не последнюю роль в котором играет алкоголь. Однако добродушная, мягкая ирония может дополняться здесь отрицательным полюсом жесткого гротеска: «Куст каких-то ядовитых роз / Я взрастил поэзии на смену. / Мир земной, ведь это море слез... / А вот пьяным море по колену» [50].

Возвращаясь к вопросу об имманентности мира, нужно сказать, что она подчеркивается с помощью инфантильной оптики. Именно через детскую интонацию, метрику и образы осуществляется диалектическое противоречие: «мир – закрытый гроб» и «мир – земной рай» (этот образ повторяется несколько раз: «Вот земной, Мариша, рай: / Зайчик, зайчик, убегай!» [32]; «В голове моей больной / Твой прекрасный рай земной» [14]). Однако сами дети могут не подозревать еще, откуда пришли прекрасные существа и предметы, которые их окружают, особенно если нарратором выступает взрослый. Прорастания имманентного ада особенно незаметны в самой сентиментальности жизни, в «розовой чистенькой спальне» ребенка:

Той дорогой, которой иду,
Я наверное в ад попаду⁴⁴¹.

⁴⁴⁰ Бетаки В. Примечания // Одарченко Ю. Стихи и проза. С. 252.

⁴⁴¹ Здесь, как и в стихотворении «Как бы мне в стихах не сбиться...», цитированном выше, после двустушия-экспозиции следуют два катрена, включающих собственно историю и образ-пуант, который становится еще более неожиданным благодаря невыделенности в стиховой структуре. У Уфлянда, наоборот, используется прием заключительного двустушия, которое и является образно-композиционным пуантом.

Но оттуда по шелковой лесенке,
Напевая веселые песенки,
Я обратно на землю вернусь
И на крыше в коту воплощусь.

Буду жить я у девочки маленькой
В ее розовой чистенькой спаленке.
Буду нежно мурлыкать опять,
Но о чем, никому не понять [33].

Этот текст явно соотносится с прорабатываемыми в прозе Одарченко нарративными ходами, когда становится очевидным, что «увиденная в обратной перспективе идиллия исходно была основана на чем-то неопределенно-тревожном»⁴⁴².

Именно благодаря сюрреалистическому образу ребенка появляется и *сентиментализм* как элемент сюрреалистического кода. Сентиментальное как концепт может включать в себя: а) мягкую тональность, б) легкое воспоминание о прошлом, в) приоритет частного, субъективного, определенный эгоцентризм, г) принятие мира в его чудесности. Концепт детства в сюрреализме соответствует в принципе всем перечисленным позициям, хотя сама по себе сентиментальность открыто признается сюрреалистами врагом (это отголоски борьбы «неистовых романтиков» и сентиментального романтизма). Бретон, размышляя о комической стратегии движения, писал, что теснят «черный юмор со всех сторон – здесь и глупость, и скептическая насмешка, и беззаботная шутка (перечень может быть сколь угодно длинным), но по-настоящему бороться, пожалуй, стоит лишь с тщедушной и малокровной сентиментальностью, бесконечно витающей в облаках»⁴⁴³. С. Дали критиковал Ч. Чаплина и экспрессионизм как раз за сентиментальное отношение к миру. Собственно все это перешло в наследство к послевоенным авторам, например, классик постмодернизма Т. Пинчон в

⁴⁴² Цивьян Т.В. Юрий Одарченко: Представление прозы // Цивьян Т.В. Семитические путешествия. СПб: Издательство Ивана Лимбаха, 2001. С. 225.

⁴⁴³ Бретон А. Громоотвод. С. 28. Ср. также перевод Е.Д. Гальцовой: «Черный юмор <...> является смертельным врагом сентиментальности с ее постоянно голубым фоном» (Гальцова Е.Д. Сюрреализм и театр... С. 210).

«Радуге земного тяготения» неслучайно заявляет: «Нет ничего более отвратительного, чем сентиментальный сюрреалист»⁴⁴⁴.

В русской поэзии сентиментальность постепенно перестает противоречить черному юмору, как только усиливается влияние сюрреалистического кода. Пока же действует общий культурный контекст сюрреализма и русского авангарда, сентиментальность фактически исключается из означенного комического поля, как в стихах обэриутов, например, где черный юмор может скорее развиться в цинический, чем допустить слияния с сентиментальной, жалостливой интонацией⁴⁴⁵. В то время как «чувство мистической жалости и нежности к ребенку (и шире, вообще – к беззащитному, маленькому человеку) присутствует в самых беспощадных стихотворениях “Денька”»⁴⁴⁶. К. Померанцев очень точно фиксирует это применительно уже к раннему этапу творчества Одарченко: «Юра, можно сказать, единственный в царстве “парижской ноты” сюрреалист. Ведь наша диаспора здесь, в цветущих садах дадаистов»⁴⁴⁷, – как последняя крепость *консервативного сентиментализма*. Как ни странно, поэзия русской эмиграции, за исключением, пожалуй, Марины Цветаевой, была действительно довольно консервативной по форме, если сравнивать с новаторски-экспериментальной поэзией в советской России»⁴⁴⁸.

Сентиментальность и лиризм можно рассматривать как реакцию на увиденный самим же поэтом второй мир и на невидение остальными людьми сосуществования двух миров, проникающих друг в друга. Это проникновение хоть и понимается в основном как ранение, развиваясь в стерновский мотив раны, но также вы-

⁴⁴⁴ Pynchon T. Gravity's Rainbow. N.Y.: Viking Press, 1973. P. 696.

⁴⁴⁵ См. об этом: Постоянцева О.В. Истоки смеха: Юрий Одарченко и Даниил Хармс // Вестник Ярославского государственного университета им. П.Г. Демидова. Серия Гуманитарные науки. 2011. № 3. С. 140-143.

⁴⁴⁶ Там же. С. 143.

⁴⁴⁷ Здесь просто нужно учитывать контекстуальные соотношения: «дадаизм → сюрреализм», «сюрреализм → сюрреалистический код».

⁴⁴⁸ Цит. по: Евтушенко Е. Застенчивый сюрреалист // Новые известия. 2008. 8 мая. URL: <https://newizv.ru/news/culture/08-05-2008/89637-zastenchivyj-sjurrealist> (дата обращения: 16.03.2020).

зывает новый виток сюрреалистского внимания к деталям и существам мира: «Таинственным образом Одарченко был приобщен к существованию всего живого. Беззащитность, боль самых малых созданий он воспринимал как свою собственную. Не случайно, по устному свидетельству племянницы поэта Анны Одарченко, Юрий Павлович даже старался не ходить по траве, чтобы не уничтожить обитающих там букашек»⁴⁴⁹. Сентиментальная интонация «выражает главную, сокровенную составляющую поэтической личности Одарченко: его способность жалеть. В жалости этой часто *смешаны субъект и объект*»⁴⁵⁰. Особый сюрреалистский сентиментализм, таким образом, объясняет жалость не через национальную специфику православной культуры, но через сюрреалистическое неразличение субъекта и объекта, а также имплицитное действие сюрреалистического кода.

Более того, сентиментализм способен объяснять не только специфику черного внежалостного юмора, экзистенцию жалости или инфантильную оптику. Сентиментальный нарратив проясняет также природу ужасного: «По первому впечатлению – это какой-то странно-добродушный садизм, или *сентиментальное смакование ужастиков* (выражение Андрея Белого). Второе впечатление – здесь чувство раздавленности. И столько скрытой жалости. И какая это грусть»⁴⁵¹. Иногда самый светлый образ рая в соответствующих цветах (розовый⁴⁵², голубой – «голубая сентиментальность, витающая в облаках») выполняет функцию сентиментального зачина перед хоррорным поворотом: «На небе в царствии седьмом / Сидит на рыженькой лошадке / Вся в розовом и голубом <...> Она давно уже с площадки / Мне знаки подает рукой / И обещает на лошадке / За мною прискакать весной» [54].

⁴⁴⁹ Иванова С.В. «Слова, от которых бегут без оглядки...» // Одарченко Ю. Сочинения. М.; СПб: Летний сад, 2001. С. 14.

⁴⁵⁰ Большчева О.В. «Пароход, пароход, пароходик...». Тема «невозвращения» в эмигрантской поэзии (на примере стихотворения Ю. Одарченко «Плакат») // Вестник Литературного института им. А.М. Горького. 2013. № 3. С. 76.

⁴⁵¹ Иваск Ю. Денек. С. 202.

⁴⁵² Ср.: «Трагические гиацинты / В чуть розоватых завитках» [56].

Диминутивы, сохраняя частицы ласки, нежности мира, буквализируются в функции уменьшения, которое в контексте русской литературы звучит как «достоевское» умаление: субъект превращается «из человека в человечка» [39]. Поэтому нечеловеческие персонажи, как и дети до этого («И всплеск шара на дне бильярда / Похож на детский поцелуй» [52]), не ведают страхов и не видят следов смерти: «На Красной площади, на плахе / Сидит веселый воробей, / И видит, как прохожий, в страхе, / Снимает шапку перед ней. <...> И с высоты своей взирая / На этих суетных людей, / Щебечет, солнце прославляя, / На плахе сидя, воробей» [41]. То же про зимний лист весной: «Желтый, смятый в седой паутине, / Искушает чужую вину, / Но висит на весенней осине, / Значит тоже встречает весну» [52]. Круговорот смерти и страдания неминуемо осуществляется посредством самого человека. Так, возможна следующая логика: чтобы слушать по утрам прекрасного петушка, нужно быть живым, а для этого надо есть, поэтому петушка нужно резать: «А ты, Ванюша, / Поди зарежь черного петушка». – «Зарезал Ванюша петушка. / Вот все живы, сидят и слушают, / Как курочка кудахчет, / О петушке своим плачет» [49]. Из-за умаления человеческого остается только мнимая агентность – вскоре человек неизбежно объективируется и впишется в общее пространство смерти, как в натюрморт очередная деталь: «И свеча в бутылке темной / Догорает в тишине, / Отражая свет нескромный / В незавешенном окне. <...> И сочится кровь из раны, / Из усталого виска» [61-62] (стихотворение «Натюрморт»). Но такая деталь, как было отмечено, означает скорое появление внимательного, чуткого субъекта, способного увидеть сверхреалии.

Частная способность видеть дьявола, черта, бесов, «элементалов», характеризуя субъект, говорит больше о самом объективном устройстве реальности. Одним из языковых способов объективации сверхвидения, как и у Цветаевой, становится сближение по созвучию: «Севастополь, Симферополь, Мефистофель...» [97-98]. В текстах Одарченко часто появляется черт, в котором есть что-то от романтизированного цветаевского черта-гения. Но это своего рода гений места – местоположения дейктической детали. Так, на морской берег (море как романтический топос) выносит мешок (текст «На берег бросила волна...») или бутылку («Золотистый пе-

сок...»), но в них оказывается черт или даже «сто тысяч чертей, / И записочка в ней: / S.O.S., S.O.S. – погибаем!» [9]. У лирического героя от этой встречи с нечистью начинает кружиться голова: «Пора бы спать, да только сон / Меня украдкой обошел. / Меня украдкой обошел, / Вдали черемухой расцвел // *Последний неизбежный сон*» [8]. Само поэтическое письмо уже инфицировано этими силами: «Только черту на потребу / Творческая жуть» [44].

Точки наибольшего сближения языка сюрреализма и «традиций “русского беса” – от Пушкина, Гоголя, Достоевского до Блока и Ремизова»⁴⁵³ обнажают неравномерное распределение этих влияний. Сюрреалистское довольно легко уступает место в текстах Одарченко условному «достоевскому» дискурсу. На внешнем уровне остается только сюрреалистичная образность (например, слон, идущий по канату), но проблематика прорабатывается уже скорее этическая (лирический герой обрезает канат: «Все на небе так сладостно спит, / А за слоника кто же осудит?! / Только сердце твердит и твердит, / Что второе пришествие будет» [21]). Или, другой пример, в тексте «Дьявол, дьявол, сколько дашь...» черт отказывается покупать у лирического героя его «русскую душонку», потому что за ней и ее метаниями интереснее наблюдать со стороны, пока она жива.

Возможно, преобладание этической темы было продиктовано эмигрантским положением поэта и окружением «парижской ноты». А «сочетание “языческого” (демонологии) и христианства»⁴⁵⁴ стоит рассматривать скорее с точки зрения дискурсивной борьбы: обращения в стихах к богу, к ангелам больше риторические (хотя и в таком виде они уводят от сюрреалистского письма) и связаны, должно быть, с осознанным (как позже у поэтов советского андеграунда) или неосознанным противостоянием монополии на материализм, наличествующей в СССР.

Тема «элементалов» начинает звучать совсем иначе, если выйти за пределы чисто литературной традиции. Так, Т.В. Цивьян сравнивает страшные истории Одарченко с фольклорным жанром былички: «Вымысел, предстающий как реальность, мифология, вры-

⁴⁵³ Маневич Г. «Я расставляю слова...». С. 74.

⁴⁵⁴ Цивьян Т.В. Юрий Одарченко: Представление прозы. С. 228.

вающаяся в повседневность, нередко вводимая с помощью *вдруг*, – вот обычная конструкция былички»⁴⁵⁵. Одарченко не идет в сторону создания «нового мифа», а скорее использует энергию раннего сюрреализма с его интересом к внелитературным форматам и прямому нехудожественному высказыванию о чудесном, странном случае. Быличка как раз и означает рассказанную от первого лица правдоподобную историю о встрече с нечистой силой.

Вновь разворачивая эту конструкцию, можно отметить, что в роли «очевидца» страшилок-быличек выступает не сразу считываемый ребенок. Это применимо не только к повести «Детские страхи», но и к поэтическому субъекту Одарченко. Именно в стихах взрослый может захватить нарративную власть, навязывая сентиментальную интонацию: «Много, много уменьшительных, тоненькая невинная мелодия. И в каждой сказочке – сквознячок из небытия»⁴⁵⁶. Поэтому, как пишет Цивьян, «детское восприятие мира <...> не сразу замечается, а будучи замеченным, остается на уровне предположения...»⁴⁵⁷. Исследовательница сравнивает этот нарративный принцип Одарченко с построением романа «Город Эн» Л. Добычина. Эта аналогия очень важна и с точки зрения вопроса о цельности русскоязычного литературного поля, и в плане диапазона реализаций сюрреалистического кода русской литературы.

Первое послевоенное поколение поэтов во многом наследует в постсимволистской традиции интерпретации сюрреалистического кода. Наиболее репрезентативным можно считать пример В. Уфлянда, его корпус стихов «Тексты. 55-77». Они, как и любое собрание стихотворений разных лет, характеризуются не только разнообразием тематического выбора, но и обилием поэтических голосов, стилистических регистров. В отдельных текстах присутствуют сколы оттепельной романтики 1950-60-х годов («Послание вослед Михаилу Красильникову», «Проснулись Игорь и Антон...»), круг текстов структурирован вокруг лирического героя «есенинского», «патриотического» типа («На реках нововавилонских (плач невозвращенца)», «Юрию Константиновичу Рыбникову»); наибо-

⁴⁵⁵ Цивьян Т.В. Юрий Одарченко: Представление прозы. С. 227.

⁴⁵⁶ Иваск Ю. Денек. С. 201.

⁴⁵⁷ Цивьян Т.В. Указ. соч. С. 229.

лее заметными и цитируемыми стали иронические (социальные) стихи, включающие как классические разработки на злободневные темы, так и масочную лирику предпривоговского типа, написанную от лица советского обывателя (характерное «Люблю особенно те кадры кинохроники, / где снят товарищ Ворошилов» [31]⁴⁵⁸); особую сеть формируют стихи на случай, послания (и мнимые послания – людям, с которыми сам Уфлянд не был знаком), типичные для многих андеграундных авторов, существовавших в «устном» кружковом пространстве.

Тем не менее, несмотря на разброс стилистических и порой (псевдо)идеологических решений, считываемой как постоянная величина оказывается художественная реальность этих текстов, которую чаще всего определяют либо как гротесковую, абсурдную, либо как мифологическую. При «мифологической» трактовке возникает важное ощущение автономности художественного мира: советская действительность 1950-х годов одновременно представит как отдельный уфляндовский мир, особая «страна Уфляндия», как это было определено в рецензии еще на ардисовский экземпляр «Текстов 1955-1977»⁴⁵⁹ и обыграно в эссе И. Бродского: «На Востоке страна граничит с будильником, на Западе – с джазом»⁴⁶⁰. И хоть эта «мифологема часто вырастает у поэта из газетного штампа»⁴⁶¹, написанные с заглавной буквы Пивная Будка, Водолазы и пр. существа начинают действовать самостоятельно, приводя в странное движение всю реальность. Похожий эффект возникает при чтении стихов некоторых обэриутов, с которыми и сравнивали первые читатели Уфлянда: наличие конкретной референции не препятствует возникновению особого, скажем, хармсовского мира с хармсовскими героями, блуждающими по хармсовским улицам.

Прозаичность и «легкость» поэзии Уфлянда якобы предполагает сюжетное, контекстуальное прочтение, а частое для поэта по-

⁴⁵⁸ Уфлянд В. Мир человеческий изменчив. СПб: Журнал «Звезда», 2011. Здесь и далее цитируется это издание с указанием в скобках номера страниц.

⁴⁵⁹ Голубев Н. Страна Уфляндия // Обводный канал. 1981. № 1. С. 208-210.

⁴⁶⁰ Бродский И. Заметка для энциклопедии // Уфлянд В. «Если Бог пошлет мне читателей...». СПб: Русско-Балтийский информационный центр БЛИЦ, 1999. С. 23.

⁴⁶¹ Голубев Н. Указ. соч. С. 209.

вестование от третьего лица выводит на первый план саму действительность с ее массовым героем – похожими друг на друга неудачливыми или просто странными людьми и существами. Можно было бы сказать, что это одно массовое тело, пропускающее через себя идеологемы и пиво, если бы текстам Уфлянда не были ближе рациональные, несколько абстрагирующие дефиниции (позже они будут ассоциироваться с сухим иронизмом Бродского), как, например, в стихотворной драме «Народ»: «Народ есть некий интеграл / отдельных личностей, / которых Бог не зря собрал / в таком количестве» [120].

Вместе с тем даже при объективном режиме повествования речь субъекта высказывания выдает и в нем «человека толпы». Уфлянд, как и многие поэты первых неофициальных советских поэтических групп 1950-60-х годов, открывает индивидуальность субъекта в его личном (лиричном) использовании усредненного, «общего» языка: «Никто в русской поэзии не использовал образ интеграла так лирично, забавно и мудро, как Уфлянд. (У Блока дышащий в стальных машинах интеграл – вычурный и безжизненный образ)»⁴⁶². Более того, именно поэты «филологической школы», по мнению А.А. Житенева, первыми в «бронзовом веке» перешли к «парадигме ориентации», предполагающей частную оптику (ориентацию в жизненном пространстве «от себя») не как лирический минимум, а как единственный и естественный способ структурирования хаотического мира⁴⁶³.

Драматургия взаимодействий лирического субъекта и художественной реальности оказывается одним из ключевых механизмов авторской поэтики Уфлянда, а сама реальность – активным пространством, действенным за счет своих каждый раз новых акторов, то есть позиция ориентации становится актуальной и для самой окружающей среды, для самого «интеграла *отдельных* личностей». При этом допустимый порядок такой повсеместной интеракции бесконечно широк: как бы ни поступал в уфляндовском мире субъект (в том числе актер реальности), он не будет восприниматься как асо-

⁴⁶² Лосев Л. Народный поэт // Уфлянд В. Мир человеческий изменчив. С. 7.

⁴⁶³ Житенев А.А. Поэзия неомодернизма: монография. СПб: ИНАПРЕСС, 2012. С. 129.

циальный элемент, порядок межличностного взаимодействия здесь невозможно сломать. Так, в стихотворении «Я искал в пиджаке монету...» помимо лирического субъекта действуют нищие, пьяницы, рыжий, черный и лето (корректнее цитировать тексты Уфлянда, как и Одарченко, полностью или почти полностью, поскольку единицей его стиха является сцена или цепочка сцен/«событий»):

Я искал в пиджаке монету
нищим дать, чтоб они не хромали.
<...>
Нищие только плятятся.
А поодадь, у будки с пивом
застеснялись вдруг пыльные пьяницы.
Стали чистить друг другу спины.
Рыжий даже хотел побриться.
Только черный ему отсоветовал.
И остановилось поблизости
уходившее было лето.
Будто тот, кто все время бражничал,
вспомнил вдруг об отце и матери.
Было даже немного празднично,
если приглядеться внимательней [15].

Почти алеаторически построенная цепочка событий, напоминающая экспрессионистические констатации или монтажную технику, производит, как кажется, абсурдистский эффект, но ситуацию если не проясняет, то сводит к единой и гармоничной точке заключительное двустипийное – тот самый заключительный пуант, частый для «Текстов 55-77» прием, который в чем-то перекликается с будущим «дистрофиком» Д.А. Пригова, но больше работает на сближение стиха Уфлянда с анекдотом или новеллой⁴⁶⁴.

⁴⁶⁴ Ср.: «В словесности он ценил только анекдот и сказку, презирал эпопеи, романы, новеллы, эссе. Сам старался писать смешные рифмованные анекдоты и фантастические, невероятные сказки» (Елисеев Н. Петербуржец в первом поколении // Эксперт Северо-Запад. № 17 (319). 2007. 7 мая. URL: <http://expert.ru/northwest/2007/17/uflyand/> (дата обращения: 12.09.2017).

Абсолютным выражением этого состояния интеракции без границ в уфляндовском мире является «Исповедальная поэзия зоны», начинающаяся с эмблематичного: «В целом / люди прекрасны. / Одеты по моде. / Основная их масса живет на свободе» [33]. Даже тексты о крайних состояниях или о смерти («Смерть любимой») у Уфлянда в конце подводят к возможности гармоничного взаимодействия субъекта с реальностью:

Твердо знаем одно:
что в итоге нас выпустят.

Ведь никто никогда не издаст запрещения
возвращаться на волю из мест заключения.

Лишь отпустят,
мы сразу приступим к работе.
(Заклученные толк понимают в свободе.)

Лично я
буду строить дороги железные.

Жизнь,
свободен когда,
можно сделать полезную [33].

Разумеется, если читать этот и большинство текстов сборника отдельно, восприниматься они будут как издевка над социальным устройством советского мира и как пародия на «разрешенные стихи». Однако чтение стихов циклами создает более сложный эффект: при сохранении иронической, насмешливой интонации появляется не то чтобы серьезный регистр, а то самое измерение нормальной интеракции, показывающее, что в этой художественной вселенной *так* нормально; странно, но нормально – эффект, который производит любой сон или сюрреальная ситуация. Именно этим, отчасти, сюрреалистический метод отличается и от абсурда, и в какой-то мере от гротеска.

На схожем приеме построен «Водолаз», для которого непременно найдется та самая Женщина, которая будет его любить – еще

одна емкая формула этого мира: «Ей нужен именно Такой» [37], а также пророчество об американском президенте афроамериканце («Меняется ли Америка? (вопрос радиослушателя)»). И даже про Марсиан на допросе в милиции «было всем одно понятно: / что прилетевшие / веселые / и неопасные ребята» [38]. Л. Лосев в эссе «Живое тепло» предполагал, что «сразу же за пределами стихотворения марсианам предложат присоединиться к веселию Руси»⁴⁶⁵. Однако стоит согласиться и с Н. Елисеевым, который считает, что двойной (страшный) смысл все равно остается, парадоксальным образом не нарушая цельности и даже радости/веселости этой сюрреальности: «Не сказано же, что “веселых и неопасных ребят” отпустили. И смешной текст, не переставая быть смешным, становится грустным»⁴⁶⁶. В этой точке очевидно сближение со структурой стихов Одарченко.

Парадоксальность и одновременно естественность интеракций уфляндовского мира демонстрируют «Рассказ женщины» с ее кругами жизни, на которые ее сбивали все время «не те» и которые построены по антитетическому принципу: «Полубил прокурор» → «Но меня увлекли заключенные»; «Полубил секретарь райкома» → «Но меня увлекли беспартийные». Вместе с фольклорным (в данном случае) «увлекли» = «увели» переносное значение этого слова создает противоречивую ситуацию с возможностью добровольной интеракции: «увлекли» = «была увлечена», «увлеклась», тем более что именно с этой словоформы (только в отношении самой героини как объекта) и начинается текст: «Помню, / в бытность мою девицею / мной *увлекся* начальник милиции. / Смел. / На каждом боку по нагану. // Но меня увлекли хулиганы» [43].

Из добрососедства частных историй вырастает художественная реальность уже в мировом и геополитическом масштабе: «Не для того ль и есть / другие страны, / чтоб было с кем / жить в мире и согласии?» [195]. Но так же естественно будничная, обывательская (не имперская) заикленность на себе и своих внутренних соседях в любой момент может показать через условное хичкоковское окно во двор свою жутковатую природу: «Россия – родина. / Но непо-

⁴⁶⁵ Лосев Л. Живое тепло // Уфлянд В. Мир человеческий изменчив. С. 320.

⁴⁶⁶ Елисеев Н. Петербуржец в первом поколении.

нятно, / зачем другие страны есть на свете? <...> Он ждал ответа от библиотек. / Ответ оттуда что-то не пустило. // Другие страны созданы для тех, / кому быть русским не под силу» [199] (оба процитированные выше стихотворения – «Главам правительства» и «Как у людей» – не входят в книгу «Тексты. 55-77», но написаны в этот же период). В итоге повседневное соседство может оказаться даже существеннее метафизического ужаса: «Как известно нежданные гости опаснее чем привиденья»⁴⁶⁷.

Сюрреалистический способ прочтения текстов Уфлянда на литературно-критическом уровне был предложен Р. Петровым еще в тамиздатовском журнале «Грани»: «В стихах Владимира Уфлянда речь идет о деревне реальной, и не его вина, что она предстает как реальность гротескная, с приставкой “сюр”»⁴⁶⁸, «сюрреальна сама социалистическая действительность. Можно сказать, что настоящий стиль современной русской литературы – *социалистический сюрреализм*»⁴⁶⁹. Понимая, однако, сюрреализм во многом как синоним бытового абсурда, то есть абсурдности самой окружающей действительности, невозможно объяснить «веселие» уфляндовского мира, который оказывается не сатирой, а в чем-то даже идиллией⁴⁷⁰. В таком случае многие известные тексты Уфлянда, например, «Мир человеческий изменчив», будут прочитываться исключительно сквозь призму идентификации «от противного» подпольного советского человека: «Сейчас не любят нравственных калек. / Веселых любят, / полных смелости. // Таких, как я – / веселый человек, / типичный представитель современности» [30].

Переход от бытового понимания сюрреализма к эстетическому также влечет некоторые трудности, однако с методологической точки зрения уже более эффективен, поскольку позволяет определить стилистические и художественные границы: «“Звезда бессмыслицы”, радикальные семантические эксперименты, жесткий абсурдизм Хармса и Введенского были Уфлянду чужды. Что-то в его

⁴⁶⁷ Бретон А. Подсолнух // Поэзия французского сюрреализма: Антология / Сост. М. Яснов. СПб: Амфора, 2004. С. 31.

⁴⁶⁸ Петров Р. О журнале «Эхо» // Грани. 1979. № 111-112. С. 536.

⁴⁶⁹ Там же. С. 537.

⁴⁷⁰ Лосев Л. Живое тепло. С. 317.

стихах напоминает Заболоцкого периода “Столбцов”, но есть принципиальное различие: гротеск Уфлянда никогда не становится сюрреалистическим, как у Заболоцкого»⁴⁷¹. Конечно, на условной шкале сюрреалистичности Уфлянд «проигрывает» Заболоцкому (впрочем, и нет бретоновской задачи «записать в сюрреалисты»), но именно прочтение через «сюр» позволяет увидеть парадоксальную структуру художественной реальности Уфлянда. Во-первых, это объясняет изоморфизм лирического субъекта и действительности: субъект не конфликтует с ней, как не конфликтует человек с самим состоянием сна, находясь в нем, каким бы ни было содержание этого сна. И в литературе абсурда, и при гротеске возникает отстраненность, которой нет в сюрреалистической оптике, использующей крупные планы, метонимически сближая глаза и объект зрения, сознание зрителя/читателя и художественный объект, наконец лирического субъекта и его окружающий мир. Если холодный абсурд приводит к тупой ноющей боли (это первая реакция субъекта на хаос, первое проявление страха), то сюрреалистический субъект радостен, ироничен, ему присущ юмор (пусть зачастую черный), он делит это с самой действительностью и с другими, «он – один из них. Его ирония искренне добродушна»⁴⁷².

Во-вторых, сюрреалистический диегезис не только включает субъекта в себя, но и, наоборот, является проекцией сознания – изначально индивидуального (собственно фрейдистский этап сюрреализма), а в ходе эволюции стиля и на Западе, и в России – коллективного (здесь уместно вспомнить о значимости социологии в XX веке и о дюркгеймовском коллективном сознании). Именно коллективное бессознательное действует в романах другого «социалистического сюрреалиста» – А. Платонова, усложняя отношения в оппозиции «индивидуальное/коллективное» (как следствие, «свое/чужое» – важнейшая оппозиция уже для поколения Уфлянда). Во второй половине XX века Восточная Европа также развивает тезис о сюрреалистичности окружающей действительности, но уже в акционистском ключе: «Весь мир – это произведение. Даже отдельно взятый милиционер на улице – это произведение искусства.

⁴⁷¹ Лосев Л. Живое тепло. С. 319.

⁴⁷² Там же. С. 317.

Давайте веселиться, судьба – не тяжкий крест. Какой смысл страдать, если можно радоваться?»⁴⁷³. Вальдемар «Майор» Фидрих, польский художник, лидер «Оранжевой альтернативы» снова повторяет в 1981 году формулу социалистического сюрреализма и пишет соответствующий манифест, в котором опять появляется субъект, научившийся жить в ночном кошмаре, легитимировав эту сюрреальность, научивший ее и себя радоваться (усложнив еще одну оппозицию – «смешно/страшно»). Собственно эта радость и смех реализовывались как в текстах Уфлянда, так и в первых «хэппенингах» филологической группы, и в акциях «Оранжевой альтернативы» и отечественных концептуалистских групп⁴⁷⁴.

Тексты Уфлянда 1955-77-го гг. характеризуются отточенной внешней формой: филигранная рифмовка, ценимая друзьями-современниками Бродским и Лосевым, авторская строфика, продуманные нестандартные стихоразделы и т.д. Однако поэт нередко совершает одно минимальное допущение (более или менее фантастическое) или смещение (чаще всего метонимическое), которое в итоге и создает, несмотря на всю рациональность метода, ощущение сюрреального. Так, в одном из текстов рабочий, набрав воды из колодца, обнаруживает в ней отражение луны. Здесь возникает первое смещение:

луна,
свалившись с неба,
опять попала в нашу воду.
Теперь попробуй ею вымыться.
Чтоб растворился запах пота.
Чтоб стал с известной долей вымысла
тот факт,
что смену отработал [44].

⁴⁷³ Фидрих В. Гном без тормозов [Интервью Д. Десятерик] // День. 2005. 1 дек. URL: <https://day.kyiv.ua/ru/article/kultura/gnom-bez-tormozov> (дата обращения: 06.09.2017).

⁴⁷⁴ Милиционер из манифеста социалистического сюрреализма Фидриха явно перекликается с приговским Милицанером, а также с лосевским пассажем из статьи «Народный поэт»: «Действительно, Уфлянд – один из самых смешных авторов, и юмор его прост, то есть самой чистой пробы, такой, что веселит и нобелевского лауреата, и постового милиционера» [7].

Рабочий, сохраняя свою идентичность, в том числе социальную и классовую, сразу принимает луну как самостоятельного актора и начинает с ней взаимодействовать по правилам новой сюрреальности: «Но ведь луна – не слой мазута. / И от воды неотделима» [44]. Следующую сцену этого стихотворения создает метонимия уже бытовой частной оптики: «Рабочий воду выливает / в *соседские* кусты малины» [44]. И дальше первоначальное минимальное допущение с помощью «соседского» развития сюжета экстраполируется на всю окружающую действительность: «Вот будет крику, / коль обнаружится внезапно, / что лунный у малины привкус, / что лунный у малины запах!» [45]. Но обнаружиться это может только в том случае, если остальные субъекты этого мира тоже подключены к этой лунной сверхреальности, а это, согласно принципу *коллективной грезы*, который будет описан подробнее в параграфе 2.4, действительно так.

Метонимическое смещение приводит к подвижности/ползучести саму реальность и ее субъекты. Естественным приемом становится олицетворение (частый спутник метонимического): «Он только по ночам дает концерты. / А ночью хочется с окраин к центру. / Он за чертою городскою, лес. / Чтоб на глаза администрации не лез» [191]. Актеры этой художественной реальности обозначены в заглавии текста: «Ночной лес и перемены в политбюро». Помимо олицетворений для расшатывания действительности используются более сильные приемы: зооморфизм, опредмечивание (редкий поэтический прием, но типичный как раз для сюрреалистической стилистики): «Ей нужен непременно Водолаз. / Резиновый. / Стальной. / Свинцовоногий» [37], а иногда и их сочетание:

Вот прошла трудовая неделя.

Кто не верит.

Кто радостно прыгает.

Только я, собою владея,
сел в автобус.

И еду в пригород.

Там тотчас становлюсь под орешником.
Рот раскрыв, притворяюсь скворешником.
Я слегка себя этим уродую.
Но зато сливаюсь с природою.

И на разного рода мелодии
из груди моей льются пародии.
Но клянусь,
что не я их творец:

то во мне пробудился скворец [46].

Примечательно, что эти множественные интеракции случаются в «соседних», смежных пространствах: пригород (как в том же тексте «Вот прошла трудовая неделя» – пример обэриутовских метаморфоз на основе гармоничных метонимий), окраины («Он за чертою городскою, лес»), соседское пространство («Он сумел всю сирень вокруг обломать. / Заявили соседи протест» [12]) и др.

Метонимия также работает на то самое восторженное восприятие реальности, пусть и измененной (субъекту не важно: в положительную или отрицательную сторону, поэтому маятник так и не смещается ни к сатире, ни к абсурду). Подобное метонимическое мышление, приводящее к восторженной перцепции мироздания, характерно для лирического героя Б. Пастернака. Со всеми понятными оговорками Уфлянд сам называл именно Пастернака как во многом определившего его поэтическое видение: «Хотя от него, как следует из моего творчества, не осталось никакого влияния. То есть какое-то влияние есть, но это, скорее, скрытое влияние»⁴⁷⁵. Пастернаковские аллюзии возникают и в завершающем «Тексты. 55-77» стихотворении «Баллада и плач об окоченелом трупe», аллюзии в том числе пародийного характера: «Трудись, ходи за плугом, / Пей, знай в закуске толк, / И в срок ты станешь трупом» [68]. Кроме того, Уфлянд (как метонимический поэт) определил и «самого метафорического

⁴⁷⁵ Уфлянд В. Юбилей последнего обэриута // Радио «Свобода». 2007. 21 янв. URL: <https://www.svoboda.org/a/373749.html> (дата обращения: 12.09.2017).

из поэтов» своего времени – Михаила Еремина⁴⁷⁶, чей вариант сюрреалистического кода еще должен стать предметом будущих исследований. Интересно, что их сначала так вместе и воспринимали: «Тогда, при первой оттепели, новые поэты являлись почему-то преимущественно “парами”, по двое: “Красовицкий-Хромов”, “Сапгир-Холин”, “Еремин-Уфлянд”, “Бродский-Бобышев” – так произносились молодые имена»⁴⁷⁷.

Вопрос о существовании сюрреализма в литературе на русском языке или сюрреализме в восточноевропейском пространстве остается открытым, и дело здесь не столько в отсутствии отечественного направленного аналога (как в случае с символизмом, футуризмом и т.д.), сколько, наоборот, в наличии самых разных смежных с западным сюрреализмом практик (от обэриутов до магического реализма). Однако использование терминов, обозначающих большие стили, не в атрибутивных, а в исследовательских целях, как кажется, обладает определенным потенциалом. И если сюрреалистическое прочтение прозы еще одного ровесника В. Уфлянда – В. Маканина – позволяет, к примеру, К. Кэванах выйти на перекресток самых неожиданных контекстов («Как и Чехов, <...> он [Маканин. – О.Г.] показывает портреты “хороших” людей, которые пытаются сохранить свою порядочность “в сумерках” эпохи. Это как если бы дядя Ваня блуждал в картинах де Кирико»⁴⁷⁸), возможно, этот же подход позволит и текстам Уфлянда преодолеть контекстуальные рамки ленинградского андеграунда 1950-70-х годов.

§ 2.4. Жанрологические аспекты реализации сюрреалистического кода

Наряду с определением минимальных нарративных жестов, интонаций и сюжетных схем, при которых создаются благоприятные условия для сюрреалистического кода, необходимо аналогичное

⁴⁷⁶ В частности, в эссе «Трисмегист Метафоры» и «О Михаиле Еремине».

⁴⁷⁷ Кривулин В. Голос и пауза Генриха Сапгира // НЛЮ. 2000. № 41. С. 236.

⁴⁷⁸ Cavanagh C. Socialist Surrealism // The New York Times. 1996. 8 sept. URL: <http://nytimes.com/1996/09/08/books/socialist-surrealism.html> (дата обращения: 06.09.2017).

уточнение и жанровых условий: в каких жанрах, жанровых формах и нарративных формулах этот код имеет больше шансов актуализироваться.

Сам стилевой код хоть и становится, подобно жанру, общей рамкой для реализации текстов, является более высоким уровнем по отношению к жанру. При этом если перед сюрреализмом как эстетической и художественной системой стояла задача преодоления жанровых границ, разрушения некоторых традиционных жанров, то код, наоборот, исходит из вариативности жанровой системы, позволяя осуществлять сюрреалистическое через расширенный круг форматов.

Жанрологические вопросы, относящиеся к сюрреалистическому искусству, ставятся в исследованиях в основном казуально. Такие решения *ad hoc* могут прояснять, например, предпочтения сюрреалистов в драматургических формах⁴⁷⁹ или характер внутрижанровых трансформаций⁴⁸⁰. Обобщающие работы как отечественных, так и зарубежных ученых посвящены все же тем жанрам, о которых высказывались определенным образом сами сюрреалисты (роман, детектив, мелодрама и т.д.) или которые устойчиво ассоциируются с практиками сюрреалистических игр и автоматического письма (записи сновидений, каталог, коллаж и др.). Пожалуй, единственным исключением явилась работа В.И. Пинковского⁴⁸¹, в которой он критически анализирует архитектурные тенденции сюрреалистической поэзии и на их основе создает жанровые модели, не столько описывающие, сколько объясняющие жанровое творчество сюрреалистов. Именно такой подход может действительно помочь при разговоре о стиле, построенном на противоречивом жесте отказа (в данном случае от жанровых форм и систем), требующем вдумчивой деконструкции и последующего исследовательского моделирования в рамках сильной научной программы.

⁴⁷⁹ Гальцова Е.Д. Сюрреализм и театр: К вопросу о театральной эстетике французского сюрреализма. М.: РГГУ, 2012. С. 253-414.

⁴⁸⁰ Швейбельман Н.Ф. В поисках нового поэтического языка: проза французских поэтов середины XIX – начала XX века. Тюмень: Тюменский государственный университет, 2002.

⁴⁸¹ Пинковский В.И. Поэзия французского сюрреализма: проблема жанра. Магадан: Кордис, 2007.

В сущности, подобной проективной моделью, нацеленной, правда, на обнаружение не только жанровых предустановок, можно считать и сюрреалистический код. Варианты именно жанровой реализации кода будут рассмотрены в этом параграфе.

Можно выделить несколько коррелирующих друг с другом общих тенденций такой реализации:

– предпочтительное использование не полемической формы антижанра, а диалектической формы *не-жанра*. Это наиболее близкий к сюрреализму вариант, когда отрицание не снимает саму жанровую рамку, что и вводит внутреннее противоречие вместо радикального авангардистского разрушения или, наоборот, инновации. Антижанры пытаются преодолеть и снять противоречия критикуемого жанра, не-жанры эти противоречия сохраняют;

– двойное, парадоксальное жанровое определение, также вводящее принципиальное противоречие (например, метафизический водевиль);

– соединение в одном тексте жанровых структур массового и маргинального искусства;

– перформативное переенацеливание, драматизация недраматургических жанров и ослабление сценочности драматургических; обращение к формам перформативной поэзии;

– развитие жанровых форм, выделившихся из концептов и литературных мотивов (например, сон, сумерки).

Диалектическая форма не-жанра и двойное жанровое определение: возможности высказывания

Критика того или иного жанра не всегда приводила к отказу от него и в текстах сюрреалистов, и в текстах, актуализирующих сюрреалистический код. Гораздо чаще происходит внесение противоречия. Так, жестко критикуемый жанр романа мог превращаться в антироман в досюрреалистской или послесюрреалистской литературе, но собственно сюрреалистические тексты такого рода точнее было бы определять как не-романы⁴⁸². Другой жанр, детектив, ко-

⁴⁸² Впрочем, известны случаи обозначения и с приставкой анти-. Например, авторское определение «антипоэма», данное Р. Десносом пьесе «Площадь Звезды».

торый А. Бретон во втором манифесте не принимает за его служение полицейскому методу, благополучно трансформируется в не-детектив, которых достаточно много в постсюрреалистическом кино (вплоть до последних десятилетий), но можно найти примеры и в послевоенной литературе, например, тексты французского писателя Л. Мале, сочетающего детективное начало с сюрреалистическим. Именно в наиболее устойчивых жанрах, зависимых от логических закономерностей и линейных последовательностей, легко осуществляются минимальные сдвиги, создающие сюрреалистический эффект, не разрушающий жанровую структуру в целом (и наоборот, как писали сюрреалисты, записи бессвязных видений должны вестись протоколно, строго научным способом). Результат действия этого механизма особенно заметен в малых строгих формах, в частности, в сонетах или хайку (например, в поэзии Р. Шара).

В 1940-е сюжет «Нади» Бретона о случайной встрече рассказчика с сюрреалистической девушкой повторится в не-повести (точнее не-военной повести) «Турдейская Манон Леско» Вс. Петрова, посвященной памяти М. Кузмина. Эти тексты объединяет тип героя-рассказчика – биографически максимально приближенный к реальному автору, узнаваемый сюрреалистический тип «влюбленного в любовь». Несмотря на то, что в одном случае это авангардистски настроенный горожанин-поэт, а с другой – офицер-книголюб, любящий культуру XVIII века, оба довольно рационально и скрупулезно записывают-рассказывают свою историю встреч, в ходе которых один постигает законы сюрреальности, а другой, по крайней мере на уровне слов, – романтического мировосприятия. Впрочем, в этом романтизме заметен призрак сюрреалистического ревизионизма: «Может быть, весь романтизм и заключается в том, чтобы не бояться пошлости и дурного вкуса, даже не знать, что они существуют» [ТМЛ, 52]⁴⁸³. Любовь заставляет его забыть себя и приглядеться к сюрреальному, нечеткому: «Я вспомнил свои прежние мысли о счастье: раньше оно представлялось мне каким-то гетевским, ровным и бесконечным, каким-то итогом знания, творче-

⁴⁸³ Петров В.Н. Турдейская Манон Леско. История одной любви. СПб: Издательство Ивана Лимбаха, 2016. Здесь и далее цитируется это издание с указанием в скобках ТМЛ и номера страниц.

ства и свободы. Все это исчезало рядом с Верой. «В романтизме другое счастье, – подумал я. – Романтизм разрывает форму, и с него начинается распад стиля. Тут юность и бунтарство. <...> В романтизме нет тоски, потому что он *не обращается к прошлому*; у него и нет прошлого. Вместо тоски в нем томление: *предчувствие или ожидание того, что будет*» [ТМЛ, 69-70]. Советский дискурс предлагает термин «романтизм», но приведенные характеристики относятся, конечно, не к романтизму, которому был присущ культ прошлого, а скорее к модернистскому стилю.

Удивляющая рассказчика апология плохого вкуса продолжается реабилитацией всего странного и случайного: «Девический романтизм Веры, *пристрастие к неожиданному и странному*, к большим темам – не меньше любви и смерти, – о которых она, по счастью, ничего не умела сказать, – все это находило выход в особенной какой-то привязанности к плохому искусству, в котором она, может быть, умела различать и подлинность, и большие чувства» [ТМЛ, 52]. Формально выдерживается даже идея коллекционирования вещей, ведущих к переживанию чудесного: «В ее сундучке, среди вороха набросанных платьев и юбок, было множество сувениров, мелких ненужных вещиц, очевидно связанных с ее жизнью, с ее романами – не такими, каковы они были в действительности, а расцвеченными памятью и желанием применить к себе прочитанные, слышанные, с другими случившиеся – красивые, как она думала, – переживания» [ТМЛ, 52-53]. Однако стоит отметить существенное отличие в выстраивании перспективы двух текстов: Надя у Бретона – уже идеал сюрреального, хотя само сюрреальное может выбрать и другого субъекта, чтобы транслироваться через него, как это и происходит в финальной части бретоновского текста (она обращена к другой женщине, к С. Мюзар). Веру герой Петрова сам пытается, как Пигмалион, сделать выразительницей идеала.

Идеал этот у Петрова литературен по происхождению: «Вы придумали Верину жизнь и заставили ее пережить эту жизнь, из простой девочки сделали героиню», – говорит герою-рассказчику докторша военно-санитарного поезда Нина Алексеевна, добавляя, что теперь у Веры есть судьба. Номинализм русской литературы наслаивается и превосходит номинализм сюрреалистический.

Бретеном литература критикуется как сознательная, рациональная, нежизненная деятельность («...раз ты существуешь, как только ты одна умеешь существовать, может быть, совсем не обязательно, чтобы существовала эта книга» [Н, 244]⁴⁸⁴), впрочем, подзаголовок «Нади» противоречиво говорит о другом: «Женщина, преобразовавшаяся в книгу».

Жизнь осмысливается в терминах литературы, обнажая собственные жанровые, архитектурные структуры, а литература через героев-рассказчиков пытается реализоваться жизненной практикой, но в целом эти процессы указывают на особую драматургию власти. Формально герои ставятся выше героинь, однако именно героини определяют уже своей властью саму субъектность героев, реляционируя ее⁴⁸⁵. Сюрреалистическое воплощение в письме, однако, будет означать новый цикл субъектно-объектных трансформаций. Поэтому Надя сама говорит об этом: «Ты напишешь роман обо мне. Я уверена. Не говори “нет”. Берегись: все слабеет, все исчезает. Нужно, чтобы от нас осталось нечто... Но это ничего не значит: ты возьмешь другое имя; сказать тебе какое, это очень важно. Оно должно быть хотя бы отчасти именем огня, ибо, как только речь заходит о тебе, всегда возвращается огонь и рука, но рука – это не так существенно, как огонь» [Н, 225]. Именно при свете огня, освещающего вагон-теплушку, рассказчик у Петрова впервые рассматривает Веру и отмечает «непонятное сходство с Марией-Антуанеттой»: «У меня был издавна какой-то смутный образ Марии-Антуанетты, не то придуманный, не то прочитанный или где-то увиденный: Мария-Антуанетта стоит у окна, спиной к залу, и с безмерным напряжением смотрит, как бесится народ перед дворцом. Потом она резко поворачивается – ее лицо все мокро от пота. *Существо от пламени,*

⁴⁸⁴ Бретон А. Надя // Антология французского сюрреализма. 20-е годы / Сост. С.А. Исаев, Е.Д. Гальцова. М.: ГИТИС, 1994. Здесь и далее текст «Нади» цитируется по этому изданию с указанием в скобках Н и номера страниц.

⁴⁸⁵ Первые фразы бретеновского текста: «Кто я есмь? Может быть, в виде исключения, отдаться на милость известному речению “с кем поведешься...”; действительно, не свести ли всю проблему к вопросу: “С кем я?”» [Н, 190]. Ср. с лейтмотивной темой потери себя и субъективации через связь с другим у Петрова: «Все забыл и потерял себя и живу только тем, что люблю Веру» [ТМЛ, 25].

вне формы, все страсти с ясностью отпечатываются на изменчивом, подвижном лице» [ТМЛ, 64]. Герои «Нади» во время очередного свидания блуждают по замку Консьержери, где перед казнью держали Марию-Антуанетту. Надя представляет сцены времен французской революции, она стихийно меняет направления, ее тянет к местам заключения королевы: «Она еще не оставила мысли о подземелье и думает, что вероятно находится около одного из его выходов. Она спрашивает себя, кем могла бы быть при дворе Марии-Антуанетты. Шаги гуляющих вызывают у нее непрекращающуюся дрожь. Я начинаю нервничать и, отцепив одну за другой ее руки, наконец-то принуждаю ее следовать за мной» [Н, 219]. Рассказчики четко фиксируют это топологическое возникновение образов героинь при посредничестве трансформирующей материи огня и слова.

Тем заметнее стремление уйти от литературности, фикциональности происходящего в обоих текстах. Бретон выступает против использования прототипов, называя имена реальных людей, занимая пространство романа под манифестационные заявления, чем, в частности, и создает не-роман: «Я требую называть имена, меня интересуют только книги, открытые настежь, как двери, к которым не надо подыскивать ключей» [Н, 193]. Вообще этот текст является скорее демонстрацией идей сюрреализма, но не сюрреалистическим текстом по эстетике и методам. Бретон называет «ребячеством» и «скандалом» старую манеру повествовательного романа и осуждает самих «эмпириков романа», которые «выводят на сцену персонажей, отличных от автора, и расставляют их на свой лад и физически и морально <...>. Из одного реального персонажа, о котором они претендуют иметь некое представление, они делают двух для своей истории; из двух реальных они без всякого стеснения лепят одного. А мы еще берем на себя труд это обсуждать!» [Н, 193]. Противостоять этому сюрреализм намеревается субверсивно, и о такой работе пишет Л. Арагон: «Складывать все в истории – буржуазная мания. Я делаю вид, что следую тем же правилам – из меня воспитали прекрасного солдата. Однако тот, кто имеет обо мне хотя бы общее представление, просто расхохочется»⁴⁸⁶. Русская модер-

⁴⁸⁶ Арагон Л. Защита бесконечности // Антология французского сюрреализма. 20-е годы. С. 288.

нистская литература особенно в альтернативных линиях, например, в той же кузминской линии, к которой принадлежит и сам Петров, видит эту проблему одной из центральных. В «Турдейской Манон Леско» автором предлагается рекурсивная конструкция: книжные образы мировой литературы проецируются на образы не-повести, а те в диегетическом пространстве сводятся к реальным.

Имена, которыми пользуются как не-псевдонимами – Надежда и Вера, – дополнительно указывают на топологически пластичный образ идеала, который в каждую минуту может преобразиться, стереться, измениться. Слова, сказанные про Надю, «свободна от всех земных связей, столь *мало, но чудесно* держится она за жизнь» [Н, 220], можно отнести и к Вере. Нечто подобное о ней говорится и в самом тексте: «Вера вне формы. Она похожа на пламя от свечки: мечется во все стороны, и, наверное, достаточно простого дыхания, чтобы ее погасить» [ТМЛ, 29].

Помимо огня как агента топологических непрерывных изменений идентичности стоит назвать еще мотив ветра. Он преобразуется с помощью метонимического композита: синий (от окружающей синевы) ветер у Бретона («Синева и ветер, синий ветер. Я раньше один только раз видела, как проносится по этим же деревьям синий ветер» [Н, 218]) и теплый, тоже синеватый (от окружающего дыма папиросы) ветер у Петрова («Я сел к огню и тихонько сидел, без мыслей, чувствуя, как *остановилось время*, – ничто не двигалось, не менялось, и все полно было только собой, как в живописи: там тоже видишь неподвижную полноту бытия всякой вещи, свободной от времени и от изменений. Только дым от моей папиросы чуть-чуть кружился, как будто дул откуда-то теплый ветерок» [ТМЛ, 12]). Для Веры этот образ становится средством достижения свободы внутри несвободы, любви внутри не-любви. Она спрашивает рассказчика, как по-французски будет «теплый ветер», и говорит: «Когда мне захочется сказать вам “мой милый”, я при всех, на весь вагон буду говорить вам “vent chaud”» [ТМЛ, 48]. После этой сцены следует остановка в Турдее, раскрывается магически, языково преображенная действительность: «У разъезда было французское, какое-то бретонское название: Турдей, а на соседнем холме стояла разоренная вражеским нашествием русская деревня Каменка. <...> Солнце стало светить каждый день, как будто уже начиналась

весна; снег на полях оседал. Из-под снега торчали сухие травинки, цветочки, какие-то веточки. Вера их собирала. С этими букетами мы возвращались с наших прогулок» [ТМЛ, 48-49]. Французские слова кодируют Любовь в повествовании Петрова точно так же, как и русское имя Надя программирует новую эстетику у Бретона.

В конце, после гибели Веры от бомбежки, дует уже «ужасный, безостановочный степной ветер». Вновь подчеркивается ощущение остановленного времени, приводящего в движение топологические метаморфозы неуловимой в экспериментации субъектности: «Вокруг была жизнь – особенная, ставшая в стороне от всяких определений. Мы с Верой входили в нее *без имени*. Так я снова мог чувствовать Веру живой. Ночь была не темная и не светлая – скорее всего, какие-то *довременные сумерки*, в которых, пожалуй, было и видно, только все расплывалось; предметы становились *бесформенными напоминаниями*. Я шел вперед, не чувствуя движения: *та же* степь оставалась под ногами, *тот же* дождь и облака вокруг. Так, может быть, идет душа после смерти. Вера была со мной» [ТМЛ, 98]. О том же говорит герой Бретона: «И пусть принесенное, а может быть, уже взятое обратно Чудом, – Чудом, в которое с первой до последней страницы этой книги моя вера ни единой долей не изменится, Чудо звенит в моих ушах *ее именем, более ей не принадлежащим*» [Н, 241].

Чтобы сохранить эту сюрреалистическую текучесть идентичностей, в обоих текстах используется поэтика настоящего нарративного времени, стенограмма любовных встреч фиксирует подробности, которые, кажется, никак возбужденным нарратором не отсеиваются, не остается важных и неважных деталей, значительных и незначительных микрочувственных перипетий. Стилистическая разница при этом, напротив, существенна: телеграфный, минималистичный подход и короткие, сверхкороткие абзацы у Петрова; поток фраз, тянущийся сквозь длинные абзацы, и полная мощь французской риторичности у Бретона. Случайности встреч-свиданий в «Наде» противостоит захваченность обстоятельствами в замкнутом пространстве у Петрова. Эта стесненность пространства (теплушка и скамейка в ней, изба и ее тесные углы), провоцирующая на рассказывание своей истории, является одним из условий сказа. Сказовая ситуация как раз и распространяется на все повествова-

ние и превращает жизнь уже не в книгу, но в рассказ⁴⁸⁷: «Лежа на нарах, надумал себе любовь к этой советской Манон Леско. Мне страшно было сказать себе, что это не так, что я ничего не надумал, а в самом деле все забыл и потерял себя и живу только тем, что люблю Веру» [ТМЛ, 25].

Можно отметить и другие инверсивные параллели: для свидания героям Петрова приходится тайно уходить из теплушки, избегать людей, в «Наде» они фланируют по Парижу, сливаются с людьми, Надя любит рассматривать их лица в метро. У Бретона сумасшествие героини (субъективное и двусмысленное) накладывается на реальность, у Петрова объективизированные и недвусмысленные нормы и распорядки войны накладываются на сумасшествие самой любви: слова здесь занимаются любовью, а не войной (не-военная повесть). Интересно, что Петров, еще будучи на фронте, читал антологию Б. Лифшица «От романтиков до сюрреалистов»⁴⁸⁸.

Оба рассказчика учатся «протискиваться головой, затем руками через решетку логики, раздвигать прутья этой презреннойшей из всех тюрем» [Н, 238], только для бретоновского героя это желание естественно, для героя Петрова это не так, он не воспринимал изначально логику и форму как тюрьму. Хотя, повторимся, и тот и другой чрезвычайно рассудительны в действиях и словах (особенно после переработки повести Бретоном в 1962 году, в результате

⁴⁸⁷ Ассоциации с жанром сказа, а также идея репрезентации идеала могут отсылать к фигуре Н.С. Лескова. Словесная игра в духе сюрреалистических игр сближает и саму Манон Леско с Лесковым, и собственно литературогенный тип образования героини: «Турдейская Манон Леско» и «леди Макбет Мценского уезда». Связующим звеном образовавшейся сети «рас(сказ)чик – Лесков – (не)роман – сюрреализм» выступает статья В. Беньямина «Рассказчик. Размышления о творчестве Николая Лескова», в которой описано противостояние рассказа литературным, печатным формам и в первую очередь роману.

⁴⁸⁸ «...находясь в ожидании приказа в глухой деревне под Брянском, <...> имел возможность читать книги из сельской библиотеки (обнаружил там антологию переводов Б. Лившица из французской поэзии...)» («Философские рассказы» (1939-1946) Всеволода Петрова [публикация М.Э. Маликовой] // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 2015 год. СПб: Дмитрий Буланин, 2016. С. 756).

которой герой оказывается еще более сознательным и отстраненным от своего чувства). В повествовательной ткани петровского текста все же сохраняются элементы сентиментальности, но это скорее *сентиментализм как интонация*, описанный в предыдущем параграфе.

В «Турдейской Манон Леско», помимо создания не-жанра, заложен и другой вариант реализации сюрреалистического – парадоксальное жанровое определение авторской формы: в авторской рукописи Петрова есть жанровый подзаголовок «трагическая пастораль»⁴⁸⁹. Возможно, и снятый при публикации (но уже самим автором, Бретоном) подзаголовок «Женщина, преобразившаяся в книгу» можно рассматривать как жанровое определение «Нади».

В таком обозначении жанра у Петрова соединяется серьезное и несерьезное, динамическое и статичное, смертельное и эротическое. Р. Витрак сходным образом определял свою знаменитую сюрреалистическую пьесу «Тайны любви» метафизическим водевилем. Сходное в различном заключается здесь и в драматургичности, которая стоит и за определением «трагическая», и за названием «пастораль».

Кроссмедиальное обозначение пасторали вводит живописный, визуальный сюжет. Рассказчик у Петрова вспоминает о живописце А. Ватто, когда впервые видит Веру: «У нее было смугловатое лицо, небольшие темные глаза, временами зеленые, непонятное сходство с Марией-Антуанеттой, извилистые губы; прелестный овал, очерченный какой-то чистой и почти отвлеченной линией. Во взгляде были стремительность и лукавство: лицо из картины Ватто» [ТМЛ, 15]. О пасторальном у Ватто и об одной из его картин, которую очень любил Бретон, рассуждает и рассказчик в «Наде», причем это одно из удивительных проявлений топологического принципа: «Сверхпритягательность, которую излучает “Высадка на Киферу”, когда начинаешь видеть, что *под различными обличиями на картине показана одна-единственная пара*» [Н, 228].

Словом, «Турдейская Манон Леско» демонстрирует возможности не-жанра и амбивалентного жанра одновременно. Вероятно,

⁴⁸⁹ Там же. С. 750. Еще один автор кузминской линии А. Николев дает жанровый подзаголовок своему тексту «По ту сторону Туль» – советская пастораль.

можно назвать этот текст «Надей» сюрреалистического кода в русской литературе.

***Сюрреалистический код в формульных жанрах:
возможности теоретического структурирования***

Другой вариант, способствующий использованию сюрреалистического кода, связан с обращением к *формульным жанрам* (Дж. Г. Кавелли) как маргинальной литературы, так и мейнстримной. От действительно мейнстримных форм сюрреализм должен, напротив, отталкиваться, однако постоянно изменяющиеся в XX веке параметры маргинальных и мейнстримных направлений устраивают код.

Актуальной платформой для кода становятся, например, «черные» жанры: черный роман (черными романами назывались в том числе «крутые детективы»), черные драмы или черные фильмы – *нуар*. Нуар развивает, вслед за ранними фильмами мирового кинематографа, идею света/темноты и эстетику теней, чем дополнительно предоставляет возможности для стратегии экспериментации сюрреалистического кода: невидимое пугает и привлекает сильнее, чем открытое.

Нуар в литературе возникает на рубеже 1920-30-х, в той же ситуации социального пессимизма, в которой развивается и сюрреалистический код. Пересечения этих парадигм есть и в русской литературе 1930-х. В романе «Счастливая Москва» А. Платонова соцреалистический пафос подрывается постепенно проявляющейся нуаровской структурой, включающей постоянные флэшбеки к темному, «теновому» прошлому, «короткие динамические, повторяющиеся воспоминания *о темном человеке с горящим факелом*, бессознательно всплывающие в памяти Москвы Честновой. <...> Сюжетом “Счастливой Москвы” оказывается не только история из жизни героини, но сам рассказ о темном человеке с горящим факелом как воссозданная и преображенная реальность»⁴⁹⁰. Нуаровский мягкий контраст становится почвой для сюрреалистической пара-

⁴⁹⁰ Карпова О.М. Роман А. Платонова «Счастливая Москва»: проблемы поэтики // Вестник Волгоградского государственного университета. 2007. Серия 8. Вып. 6. С. 163-164.

доксальности почти кинематических образов: «Девочка уснула и забыла все, что видела потом в другие дни: она была слишком мала, и память и ум раннего детства заросли в ее теле навсегда последующей жизнью. Но до поздних лет в ней неожиданно и печально поднимался и бежал безымянный человек – в бледном свете памяти – и снова погибал во тьме прошлого, в сердце выросшего ребенка»⁴⁹¹.

Нуаровская структура не просто оттеняет мир сталинской Москвы, как трагизм оттеняет определение «счастливая» в названии, сам социалистический нуар начался «в ту ненастную ночь поздней осени», когда случилась Октябрьская революция (именно в эту ночь девочка увидела темного человека). Революция представит запускаящим механизмом бессознательного и одновременно формирует Я героини, приравненное к самой революции. В очередной раз стремление к утопии преодолевается языковой и художественной органикой Платонова. Неслучайно нуар становится не просто жанром, он становится стилем. А доступность многих формульных повествований коррелирует с идеей доступности в соцреализме. Элемент нуара, как и сюрреалистический элемент, для соцреализма становится формой саботажа, скрытого противоречия.

Из нишевых жанров самые тесные связи сюрреалистический код имеет, как кажется, с жанром *хоррора*. Их объединяет интерес к жуткому, чудесному и странному. Пропорции этих эстетических категорий могут различаться: сюрреализм скорее делает акцент на чудесном, оттеняющемся странным и нередко жутким, страшным. Для литературы ужасов, наоборот, жуткое и комплекс смежных категорий являются жанрообразующими. При этом сходными являются психологическая проработка через аффекты, а не эмоции и чувства (поэтому триллер оказывается дальше); пренебрежение сюжетом, которое может проявляться как в формализации, предсказуемости событийной канвы, так и в разрушении фабульной последовательности, увеличении роли случайности; сочетание интенсивной фикциональности с суггестивным давлением на реципиента. Бретон еще в первом манифесте сюрреализма писал: «*Страх, притягательная сила всего необычного, разного рода слу-*

⁴⁹¹ Платонов А.П. Собрание сочинений: В 8 т. / Сост. Н.В. Корниенко. М.: Время, 2009-2011. Т. 4: Счастливая Москва: Роман, повесть, рассказы. С. 11.

чайности, вкус к *чрезмерному* – все это такие силы, обращение к которым никогда не окажется тщетным. Нужно писать *сказки для взрослых*, почти *небылицы*»⁴⁹². Общими являются и генетические линии: влияние готической литературы и эстетики «неистовых романтиков» XIX века.

Вместе с тем для сюрреализма более подходящим оказывается страх, а не ужас. Это объясняется, во-первых, объектным принципом: страх как аффект, вызванный объектами, к этим объектам и отсылает, а ужас вводит либо фантастический элемент, либо намечает возможность трансцендентного (сюрреалистический код, как будет видно в дальнейшем, решает и эту проблему). Во-вторых, это проявляется через одно из положений принципа экспериментации: опыт (риск) предшествует желанию, ужас, напротив, подавляет желание. Как писал Р. Витрак, «риск – источник чудеснейших желаний, опасность – самое большое вожделение»⁴⁹³.

Но крепкая связь жуткого и странного, основанная на их изоморфности и происхождении⁴⁹⁴, действительно, роднит сюрреализм и хоррор. Жуткое и странное во многом определяются принципом метонимизации, ведь именно получение какой-либо частью автономности делает из странного жуткое: «То, что принадлежит человеческому телу, начинает жить самостоятельной жизнью, тут отчуждение действует как *ожутчение* [курсив автора. – О.Г.]»⁴⁹⁵. Когда нечто, переживаемое как имманентное, как свое, становится вдруг чужим, самостоятельным, топологическое чувство родственности, непрерывности ослабевает. Сюрреализм часто использует

⁴⁹² Бретон А. Манифест сюрреализма // Называть вещи своими именами... С. 49.

⁴⁹³ Витрак Р. Андре Бретон // Антология французского сюрреализма. 20-е годы. С. 92.

⁴⁹⁴ Эпштейн М. Жуткое и странное. О теоретической встрече З. Фрейда и В. Шкловского // Эпштейн М. Знак пробела: О будущем гуманитарных наук. М.: Новое литературное обозрение, 2004. С. 502. О причинах возникновения странного и жуткого можно размышлять с помощью идеи опыта, формирующегося в обход сознания (принцип экспериментации), и тогда возникают два варианта этого опыта – забывание привычного и вытеснение запретного, «первое возвращается в виде странного, второе – в виде жуткого» (Там же. С. 505).

⁴⁹⁵ Там же. С. 504.

всевозможные нарушения топологического принципа как прием, но в отличие от хоррора обычно восстанавливает чувство гомогенности или создает иллюзию возвращения к нему, удерживая двойственность восприятия.

Фрейдовское понятие жуткого (*unheimlich*) демонстрирует такую двойственность, что неоднократно отмечалось и самим психоаналитиком: «Немецкое слово “*unheimlich*” (жуткое) представляет собой очевидную противоположность словам “*heimlich*” (укромное, уютное), “*heimisch*” (домашнее, родное), “*vertraut*” (знакомое)»⁴⁹⁶, но в своем развитии начинает совпадать с ними, и тогда, по выражению Шеллинга, которое передает Фрейд, под жутким можно понимать все то, «что должно было остаться тайным, скрытым, но обнаружилось»⁴⁹⁷, это то домашнее, которое остраивается.

Двойственность, противоречивость этого термина, образованного с помощью отрицательной приставки (как и английское *uncanny*), демонстрирует тот же подход, что мы видели и в жанровых формах не-романа, не-детектива и т.д. Привычный жанр должен быть скрыт, но он обнаруживает себя в тексте в непривычном виде, или изнутри привычного прорастает нечто сверх-, сюрреальное жанра. По этой же причине сюрреалистический код чаще актуализируется в классических эстетических формах и категориях, понятиях и терминах. Жуткое и таинственное обнаруживается в чем-то внешне красивом, милом или пошлом. Диегетически действие часто переносится в культурные, «знакомые» ландшафты, в дома, комнаты, из которых, однако, человека выживает сам страх или автономизированные части мира. Бретон сам психоанализ называет таким методом, который способен «изгонять человека из себя самого» [Н, 196], что можно отнести и к жуткому, которое, как привидение, выгоняет из дома человека, и к чудесному опыту, который активизирует гипнозическую субъектность, всегда находящуюся в отключенном как от сновиденческих, так и от реальных образов состояний. «Недомашнее» в сюрреалистическом коде усложняется, не сводясь окончательно ни к жуткому, пугающему

⁴⁹⁶ Фрейд З. Жуткое // Фрейд З. Собрание сочинений: В 10 т. М.: ООО «Фирма СТД», 2003-2008. Т. 4. С. 265.

⁴⁹⁷ Там же. С. 270.

(как в хорроре), ни к тревожному (как в экспрессионизме или экзистенциализме).

Парадоксализация внутреннего и внешнего, домашнего и недомашнего легко создает сюрреалистический эффект, способный к тому же существовать автономно от сюрсистемы. Ю.М. Лотман фиксирует такой эффект, что важно, в досюрреалистической литературе, разбирая маленькую трагедию А.С. Пушкина «Пир во время чумы» (подчеркнем парадоксальность и этой жанровой формы, и самого названия): «Дом – естественное пространство Пира. Но “Пир во время чумы” происходит на улице. Первая же ремарка гласит: “Улица. Накрытый стол”. Уже это сочетание образует “соединение несоединимого”. А когда мимо стола с пирующими гостями проезжает телега, груженная мертвецами, возникает почти сюрреалистический эффект, напоминающий появление лошадей с телегой в гостиной в фильме Бунюэля “Андалузский пес”. Такие разломы художественного пространства в “Пире во время чумы” имеют глубокий смысл: действие происходит во “взбесившемся мире”. Дома покинуты, в них не живут, заходить туда бояться. Домашняя же жизнь совершается на улице»⁴⁹⁸.

Переворачиваются или сохраняются в неопределенном состоянии в сюрреальности также отношения «жертвы» и «агрессора», через аффектацию субъектообъекта и объектный принцип хоррор постоянно может обернуться сюрреалистическим террором. Как пишет М. Эпштейн, «по своей латинской этимологии слово “террор” означает “устрашать, наполнять страхом”, а “хоррор” – “наполняться страхом, ошетиливаться, вставать дыбом (о шерсти, волосах)”, т.е. относится к реакции устрашаемой жертвы. Террор – это акт, а хоррор – состояние подверженности данному акту»⁴⁹⁹. Он считает, что состояние страха – это обычное состояние человека в технологической, неконтролируемой во всей своей сложности цивилизации, но если такова человеческая повседневность, то сюрреалистический код, согласуясь с программой сюрреализма, будет

⁴⁹⁸ Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. М.: Языки русской культуры, 1996. С. 141.

⁴⁹⁹ Эпштейн М. Хоррорология // Эпштейн М. Знак пробела: О будущем гуманитарных наук. С. 765.

помогать обнаруживать «чудесное в повседневном», таком повседневном в том числе. А чудесное в ужасном возможно при релятивизации субъектно-объектных отношений: «Погрузившись во мрак, мы еще раз переживаем сокровенное чувство ужаса. <...> По своему собственному следу я пускаю подстерегающих меня чудовищ; до времени они не питают по отношению ко мне слишком уж злых намерений, и, пока я их страшусь, я еще не погиб»⁵⁰⁰. Нужно отметить другое важное дополнение, которое делает Эпштейн, возвращаясь к идее потенциализации мира, которую проговаривают в свое время и патафизика, и сюрреализм: «Может показаться, что террор и хоррор соотносятся как акт и реакция, но это не так, скорее, как акт и потенция. <...> Как известно, болезнь хороша тем, что излечивает, по крайней мере, от страха заболеть. Хоррор не поддается лечению, потому что сам он и есть болезнь страха – это *чистая потенциальность* ужаса, эмоциональная насыщенность которой стремится к бесконечности, даже когда актуальность приближается к нулю»⁵⁰¹. Горизонт возможных событий, означающий свободу и чудо, может наполняться для сюрреалиста любым содержанием.

Этому способствует и экспериментация, ведь чувство тревоги или ужаса нередко возникает из-за невозможности увидеть или услышать аффектирующий объект, чему мешают темнота, туман, закрытая дверь, тишина и т.д. Внутреннее напряжение создает эффект остановки времени. И тогда ужас, как и чудо, возможны даже при широко открытых глазах, при ярком свете дня. Л. Липавский описывает панический ужас именно как «страх полдня»: «Вдруг предчувствие непоправимого несчастья охватывает вас: время готовится остановиться. День наливается для вас свинцом. Катаlepsия времени! <...> Только бы не догадаться о самом себе, что и сам окаменевший, тогда все кончено, уже не будет возврата. Неужели нет спасения из околдованного мира, окостеневший значок поглотит и вас? <...> Об этом, впрочем, есть у Гоголя. Древние греки тоже знали это чувство. Они звали его встречей с Паном, паническим ужасом. Это страх полдня»⁵⁰². В отличие от нуара, и хор-

⁵⁰⁰ Бретон А. Манифест сюрреализма. С. 68.

⁵⁰¹ Эпштейн М. Хоррорология. С. 768.

⁵⁰² Липавский Л. Исследование ужаса. М.: Ad Marginem, 2005. С. 6-7.

пор (реже), и сюрреализм, что более естественно, могут заманивать субъектообъекта в «полуденные сети»: гипносическое пробуждение в реальности посреди поля оборачивается *паническим чудом*.

То, на чем строится сюрреалистическое мировосприятие, хоррор формирует в реципиенте только постфактум: так, после чтения или просмотра фильма в жанре ужасов возникает обостренное восприятие реальности, интенсивное вчувствование в привычную обстановку (например, темнота смежной комнаты) с допущением потенциального присутствия чего-то постороннего, опасного. Мысль парадоксально двоятся в понимании того, что это «всего лишь книга» или «всего лишь фильм», и ничего в реальности не изменилось, но также и в понимании личной аффектированности этим художественным высказыванием, благодаря которой даже в собственной комнате чувствуются уплотнения энергии потенциального ужасного или чудесного. Затем этот эффект рассеивается, субъект возвращается к «дневному» восприятию, но опыт восприятия сюрреального/жуткого остается. Именно этот побочный, отложенный эффект оказывается, может быть, ближе всего к сюрреалистическому, а не сами высказывания в жанре ужасов. В литературе такое скрытое воздействие на читателя оказывают всевозможные минимальные смещения (от словоупотребления до композиционных решений), приводящие не к чувству очевидного абсурда, а именно к ощущению чего-то немного странного, неправильного, не-страшного даже.

Таким образом, хоррор также способен менять восприятие, осуществлять феноменологические сдвиги и смещения, давая опыт вторжения внешнего во внутреннее. Активизация жанра хоррора могла бы означать выход сюрреализма в сторону трагического, но самой трагедии не случается; жуткое, ужасное остаются пределом. Напротив, объективный, черный юмор сюрреализма в ситуации постмодерна создает такой вариант современного хоррора (начиная где-то с 1980-х), который воспринимается в первую очередь через смех, а не страх. Особый формат комедийного хоррора или хоррор-пародии сочетает комическое и жуткое с перевесом в сторону комического, что и открывает путь для потенциального вмешательства сюрреалистического кода.

Отметим еще некоторые структурные сближения и расхождения сюрреалистического с жанровым ужасным.

Остранение, отчуждение в ужасе представляют собой защитную реакцию: субъект пытается уйти от пугающей ситуации, открепиться от аффектирующего объекта, что чаще всего не получается сделать, потому и возникает ощущение, что все происходит, как во сне, в кошмарном сне. И в хорроре, и в сюрреализме этот субъект, как правило, становится рассказчиком. В хорроре его пугает трансформация реальности вокруг, поэтому, ища выход, он либо пытается удостовериться в сновидности происходящего, либо соглашается на признание собственного безумия. Главное, чтобы кошмар не оказался реальностью, что означало бы всеобщую катастрофу. Сюрреалистический рассказчик удерживает все три расклада: сновидность реальности, субъектное безумие и реальность трансформаций. Ничто из этого не противоречит друг другу, напротив, это и означает состояние грезы, в то время как для хоррорного субъекта безумие становится всего лишь меньшим из зол, гораздо страшнее – изменения статуса-кво. Сюрреалист же критикует реальное (поэтому готов кропотливо, во всех деталях записывать изменения реального), обозначает его банкротство, а потому приветствует прорывы первичной сюрреальности и ждет нарушений, разрушений, сколь угодно чудесных или страшных. Впрочем, Ю. Такер так определяет топологию возможностей хоррора: «Все только у тебя в голове. Все в действительности имело место. Эти взаимоисключающие высказывания обозначают границы жанра ужасов. И все же самое интересное происходит внутри этих границ, в неопределенности, находящейся между двумя полюсами: старая привычная реальность, которой больше нельзя доверять, и открывшаяся новая реальность, которая кажется невозможной»⁵⁰³. Тогда сходство с сюрреализмом стоит признать еще более очевидным, за исключением по-прежнему оценок и желаний субъекта, а также субъектно-объектных отношений.

Все это сказывается и на различном выборе нарративных структур. В литературе ужасов часто используется прием с ненадежным рассказчиком, и затем все странности объясняются его специфическим нервным состоянием, безумием или искусственно измененным

⁵⁰³ Такер Ю. Ужас философии: В 3 т. Пермь: Гиле Пресс, 2017-2019. Т. 3: Щупальца длиннее ночи. С. 13.

сознанием. По крайней мере, рассказчик оказывается одиноким в своем видении страшной реальности, даже если она и правдива, а его «ненадежность» оказывается всего лишь приемом. Остальные герои зачастую не верят ему, когда он пытается предупредить о чем-то, поведать некую страшную правду.

В сюрреализме, в свою очередь, действует принцип *коллективной грезы* (само понятие «коллективное сновидение» или «универсальная греза» Бретон однажды вскользь использует в «Антологии черного юмора»⁵⁰⁴). Коллективные или надындивидуальные грезы, как это было еще в романтической, гофмановской, гоголевской версиях, демонстрируют странное, воспринимаемое всеми как нормальное, такая сюрреальность захватывает абсолютно всю персонажную сеть, а не только рассказчика или центрального персонажа; все настолько странно, что нет ничего странного в любом возможном поступке в рамках этого диегезиса (например, никого не смущает, что нос сбегал от человека – у Гоголя, или что рыбак пробует утопиться, чтобы пожить в смерти и вернуться – у Платонова). Страшное, разделяемое всеми, автоматически становится более сюрреальным, чем ужасным.

Иногда принцип коллективной грезы может формировать весь текст в целом. Так происходит с «Восстанием грез» В. Іваніва. Здесь само восстание грез – это, по сути, эмансипация частей, а центральный образ «вокзала восставших грез»⁵⁰⁵ обозначает место случайных трансформаций, встреч этих частей. Фрагментарное и нелинейное письмо не позволяет понять, кто кому снится, и где проходят швы этих снов, сам принцип сна выходит на первый план, совпадая с действием. Сюжетная структура подвергается серьезной метонимизации: каждый фрагмент, каждый персонаж, каждый объект способны дать начало новому процессу сна и письма (как, например, топологически превращающееся в другой объект существо, способное расти из любой точки своей поверхности, из фильма ужасов «Нечто» (1982) по повести «Кто идет?» Д.В. Кэмпбелла-младшего).

Объектный принцип перекодирует ужас из характеристики состояния субъекта в характеристику самого объекта. Объектность ужаса подчеркивал еще Липавский. Хотя в принципе ужас тем и от-

⁵⁰⁴ Бретон А. Антология черного юмора. М.: Carte Blanche, 1999. С. 283.

⁵⁰⁵ Іванів В. Восстание грез. М.: Коровакниги, 2009. С. 61.

личается от страха, что он не привязан к конкретному объекту, но именно так создается искомая ситуация созерцания или предвосхищения невидимого/несуществующего.

Здесь необходимо оговориться по поводу *фантастического жанра* и фантастического элемента в хорроре. Сюрреализм, исчерпываясь, может быть поглощен магическим реализмом, а хоррор – фантастикой, и если сюрреалистический код – это только противофаза сюрреализма, то магический реализм и фантастика, в сущности, антагонистичные структуры. В фольклорных, сказочных жанрах гораздо больше возможностей для сюрреалистического кода, поскольку в них есть сложное смешение реального и ирреального на субъектно-объектном уровне.

Несмотря на то, что «истинные сюрреалисты не пишут фантастику» (Ж.-Б. Баронян, пер. В. Пинковский), можно найти допустимый сюжетный/формульный вариант сюрреалистического *weird fiction* – это повествования о полтергейсте. В отсутствие людей дома (*unheimlich*) происходит странное минимальное вмешательство, приводящее к крупным изменениям в мизансцене; шумы, перемещения предметов с их привычных мест создают бытовой или домашний сюрреалистический эффект. При странностях полтергейста всегда остается возможность разворачивания иррациональной конкретики, а отсутствие непосредственно фантастических существ (или невидение их) подключает объектный принцип и принцип экспериментации.

Дополнительно может актуализироваться мысль, достаточно отчетливо проговоренная в современной хонтологии, о близости дома и призрака (*hant* и *house* – родственные слова): для призрака необходимо внутреннее, интериорное пространство. В не-романе «Надя», «в первом же абзаце А. Бретон использует коннотацию “*la maison hantée*”, т.е. “дом с привидениями”, – это источник его рассуждений о привидениях. Происхождение глагола “*hanter*” от скандинавского “*hempta*” – “хижина” открывает тематику дома, и в частности “дома из стекла”, которая будет разрабатываться на последующих страницах»⁵⁰⁶. Фрейд также пишет об *unheimlich*, что

⁵⁰⁶ Гальцова Е.Д. Примечания // Антология французского сюрреализма. 20-е годы. С. 375.

«некоторые современные языки могут передать <...> выражение “жуткий дом” не иначе чем с помощью описания “дом, где водятся привидения”»⁵⁰⁷. На принципе призрака как вытесненного родного, которое возвращается слегка измененным, основан и эффект «зловещей долины» (*uncanny valley*), когда образ куклы или робота чрезвычайно похож на человеческий облик, однако гипернатуралистичность создает обратный, жуткий эффект и вызывает сомнение в родственности, близости этого объекта.

В результате постоянных сюрреалистических инверсий субъект и призрак могут обмениваться идентичностями, как это происходит, например, у С. Кржижановского в «Швах»: «И если попробовать быть оптимистичнее оптимиста и признать у душ окна, способность раскрытия их вовне, то уж конечно и окна эти, и способность наглухо заколочены и забиты, как в нежилых домах. И о монадах-людях ходит дурная слава: в них водятся призраки. Самый страшный из них – человек»⁵⁰⁸. Призрак – то, что не умерло, хотя должно было умереть; та же конструкция используется в теме забвения и памяти: это то, что помнится, хотя должно было быть предано забвению, это именно тот механизм, из-за которого *сон запоминается сновидением*. До этого уже отмечалось нарушение топологического принципа – призрак же преодолевает гипносический принцип, также порождая текст. Таким образом, принципы дают возможности реализации как при следовании им, так и при сопротивлении.

Выгодно отличает хоррор и высокая жанровая валентность. Обычно литература ужасов предъявляет пространство, в котором перемешиваются другие известные, но преобразенные в новом контексте жанры, в том числе и несюрреалистические: детектив, мелодрама и т.д. Открывается возможность для сложной работы со штампами и клише. В этом смысле вкусы и стратегия А. Блока, являющегося ценителем романов Б. Стокера, перенимающего эстетику и образность готического повествования в идеалистическую лирику с элементом «несказанного», могли повлиять на дальней-

⁵⁰⁷ Фрейд З. Жуткое. С. 286.

⁵⁰⁸ Кржижановский С.Д. Швы // Кржижановский С.Д. Собрание сочинений: В 6 т. СПб: Симпозиум; Б. С. Г.-Пресс, 2001-2013. Т. 1. С. 398-399.

шие разработки сюрреалистического в русскоязычной литературе и особенно поэзии.

Сами сюрреалисты искусство ужасов постигали изначально через *театральные формы*, в парижском театре ужасов «Гран-Гиньоль». Образовываясь сначала на сцене, хоррор как жанр и ужас как аффект возникают не из-за выдуманных нечеловеческих существ, а, наоборот, из-за гипернатуралистичности обыденных сцен, противостоящей условности традиционного театра. Е.Д. Гальцова отмечает, что «для группы Бретона демонстративное пристрастие к “Гран-Гиньолью” являлось не только средством шокирующего утверждения своего “дурного вкуса”, но и свидетельством поиска средств воздействия на публику в духе “расстройства всех чувств”»⁵⁰⁹. Действительно, как и позднее возникший нуар, театр ужасов демонстрировал невысокое художественное качество, но это и привлекало Бретона и всю группу, действующих по апофатическому принципу любого авангардного или неофициального искусства: «Исполняемая пьеса не может оказаться дурной – так озлоблена была против нее критика, требовавшая даже запрещения. Среди самых плохих спектаклей в жанре гран-гиньоль, составлявших весь репертуар этого зала, та пьеса казалась неуместной; согласитесь, что это не худшая рекомендация» [Н, 200]. Эту же логику будут использовать поэты и писатели в советском самиздате. Так, в эссе Вен. Ерофеева о В. Розанове, наполненном онейрическими блужданиями лирического героя с воплотившимся из книги философом, «раскрытие образа Розанова строится по законам драматургии. В первом “акте” герой узнает о нем со слов друга, и здесь собраны все обвинительные именованья Розанова, данные ему современниками»⁵¹⁰. Впрочем, более заметны советские характеристики, например, «закоренелый реакционер», «мракобес», которые и дают основание поэту андеграунда считать, что на самом деле Розанов – «волшебный человек», «душка»⁵¹¹ (по-до-

⁵⁰⁹ Гальцова Е.Д. Сюрреализм и театр. С. 275.

⁵¹⁰ Моисеева В.Г. Венедикт Ерофеев о Василии Розанове (эссе В. Ерофеева «Василий Розанов глазами эксцентрика») // Stephanos. 2014. № 1. С. 182.

⁵¹¹ Ерофеев В.В. Проза из журнала «Вече» // Ерофеев В.В. Мой очень жизненный путь. М.: Вагриус, 2003. С. 309.

машнему панибратская лексика противостоит официозу и отсылает к розановской апологии дома).

Театр, перформативность позволяют сюрреалистическому гену в дальнейшем проявлять революционность. Формульные жанры удобны в качестве альтернативы, саботажа, партизанской работы, но этого для сюрреализма недостаточно. Сюрреальное должно захватывать, хоррор должен переходить в террор, но террор объекта, мизансцены, в которой оказывается сам поэт. Поэтому с точки зрения возможного жанрового анализа проявлений сюрреалистического кода особенный интерес должна представлять неоавангардная «драматургия письма» и всевозможные когнитивные пьесы (например, Е. Сулова, Д. Герчиков).

Театральным формам и во французской, и в русской литературе сюрреалистической линии предшествовали форматы разговоров (у обэриутов), беседы (у Л. Аронсона, в среде медгерменевтов), диалогов (сюрреалисты сами определили жанровую форму «абсурдного диалога»). Бретон писал: «Лучше всего формы сюрреалистического языка подходят для диалога. В диалоге две мысли сталкиваются лицом к лицу; в то время как первая из этих мыслей находится в процессе раскрытия, вторая как бы занимается ею»⁵¹². Поэзия сюрреализма достигает «абсолютной истины диалога» «путем освобождения *обоих собеседников* от долга взаимной вежливости. Каждый из них просто-напросто ведет *свой собственный монолог*, не пытаясь при этом извлечь какого-либо особого диалектического удовольствия, ни тем паче ввести в заблуждение своего партнера»⁵¹³. Совместное письмо двух и более авторов М. Эрнст сопоставлял с техникой коллажа, переосмысленным сюрреалистами⁵¹⁴. Кроме того, сама идея общения – делать общим (*communicatio*), «коммунным» – согласуется с эгалитаристским пафосом раннего и политическими взглядами зрелого сюрреализма.

Театральные жанры могут особенно подходить для реализации кода, поскольку сюрреалистическому театру изначально в гораздо

⁵¹² Бретон А. Манифест сюрреализма. С. 63.

⁵¹³ Там же. С. 64.

⁵¹⁴ Ernst M. *Beyond Painting and Other Writings by the Artist and His Friends*. N.Y.: Wittenborn, Schultz, 1948. P. 7-8.

меньшей степени был присущ автоматизм из-за трудностей его осуществления⁵¹⁵. Поэтому даже неблизкие сюрреализму авторы, обращаясь к драматургическим жанрам, могут сближаться с сюрреалистическим кодом, хотя несюрреалистические нарративы также будут активны: например, абсурд, который сводит до минимума присутствие кода, впрочем, минимальное присутствие также необходимо отмечать. И жанрологический подход как раз помогает выявлять таких авторов, которым в целом сюрреализм не свойственен, но через определенные жанры они к нему все же подключаются. Например, влияние культуры абсурда отразилось прежде всего в драматургии, а не поэзии И. Бродского (пьесы «Мрамор» и «Демократия!»). Сам поэт в телефильме «Прогулки с Бродским» (1993-2000), цитируя свое частное письмо, говорил: «Я чувствую себя “лесным братом” с примесью античности и литературы абсурда».

Е.Д. Гальцова выделяет «две особенности, характерные для многих произведений сюрреалистической драматургии: комическое начало <...> и свободное построение драмы как совокупности сценок наподобие эстрадных номеров»⁵¹⁶. Драматические жанры при соприкосновении с сюрреалистическим кодом начинают требовать все большую свободу и потому все чаще приобретают форму пьес для чтения; «Лишь немногие сюрреалистические пьесы были сыграны на профессиональной сцене. “Театру слова” сюрреалистов было суждено остаться драмой для чтения»⁵¹⁷.

Жанр драмы для чтения (пьесы для чтения) не входит в число наиболее популярных драматических жанров. Отчасти потому, что в традиционном понимании драма – это род литературного произведения, предназначенный именно для театральной инсценировки, а отчасти потому, что даже те пьесы, которые были написаны не для исполнения актерами на сцене или исполнение которых в свое время было невозможным (по техническим, этическим и проч. причинам), все равно рано или поздно ставились на сцене. Тем не менее регулярно появляются новые драмы для чтения, и нередко подобные «несценичные» пьесы дают толчок в развитии театра,

⁵¹⁵ Андреев Л.Г. Сюрреализм. М.: Гелеос, 2004. С. 185-186.

⁵¹⁶ Гальцова Е.Д. Сюрреализм и театр... С. 262.

⁵¹⁷ Там же. С. 295-296.

который вынужден приспособливаться к новым драматическим формам.

Главным инструментом драмы для чтения стоит признать ремарку. Если в Древней Греции ремарок не было вовсе, а у Шекспира минимум, то чем дальше шло развитие драматургии, тем чаще и осознаннее использовались ремарки. С. Кржижановский остроумно подмечает влияние кинематографа на этот процесс: «Ремарка долго и послушно служила текстам. Потом она стала протестовать и требовать эмансипации. В конце концов она получила ее: в киносценарии. Кино – это царство чистой ремарки. Здесь она не “в людях”, а движет людьми. Не в гостях, а дома»⁵¹⁸. В драме для чтения большую роль играют так называемые режиссерские ремарки, в них драматург описывает определенные режиссерские решения, таким образом позволяя читателю самому вообразить пьесу на сцене. Основной сюрреалистический эффект даже может создаваться теперь именно в пространстве ремарок, а не действия и диалогов.

Наконец, можно также говорить и о такой потенциально подходящей нише для реализации сюрреалистического кода, как *подростковая литература*. Ведь идея сюрреального, эстетика парадоксального и сновидчески нечеткого, идеология непонятного, само досубъектное непонимание близки подростковому мировосприятию. Витрак писал в примечании к пьесе «Тайны любви»: «Одним покажется, что эта темная и неясная драма выступает здесь диссонансом. Другие же, как я надеюсь, поймут: чтобы высветить целое, нужен как раз “диссонанс”. Эти другие будут определенно гораздо ближе к тому юноше двадцати двух лет и к той девушке восемнадцати, которые – слепые как сама любовь и глухие как маленький фонарик прозрачного стекла – вместе, и без усмешки, послужили прототипом для этих тайнств»⁵¹⁹. И эти тайны по сновидческой логике «вспыхивают лишь для закрытых глаз»⁵²⁰. Внутри подросткового сектора стоит выделить такой формат, как графический роман: постепенно в нем, вероятно, будет усиливаться влияние

⁵¹⁸ Кржижановский С.Д. Театральная ремарка // Кржижановский С.Д. Собрание сочинений. Т. 4. С. 108.

⁵¹⁹ Витрак Р. Тайны любви. Примечания автора // Антология французского сюрреализма. 20-е годы. С. 366.

⁵²⁰ Там же.

сюрреалистического кода. В новейшей русской литературе только начинается процесс усвоения подростковой литературы. Пожалуй, самый успешный текст, местами использующий логику и структуру подросткового жанра, «Дом, в котором...» М. Петросян не обошелся без обращения к сюрреалистической эстетике и образности.

Образование жанровых форм: возможности анализа

Вариантом жанрового проявления сюрреалистического кода может быть реальное или потенциальное *образование жанровых форм* из концептов (жанровая форма грезы или объекта), мотивов или образов (например, жанровая форма сна). В качестве еще одного примера последнего возьмем потенциальную жанровую форму *сумерек*, и, чтобы продемонстрировать, каким возможен анализ таких форм с точки зрения сюрреалистического кода, сконцентрируемся на одном конкретном тексте – стихотворении «Вечерние сумерки», написанном В. Казаковым в 1967 году:

входите! видите, как тесно.
мы у окна поставим кресла,
ни людям не видны, ни крышам,
спокойно сядем и подышим.
но где же вы? исчез, негодный!
стена с тоскою новогодней.
глядь, пальцы камня оживают,
за горло сумерки хватают,
те, хрипло выпучив глаза,
о снежный корчатся базар.
ночь в треуголке и очках.
как лед, за пазухою страх –
отнимут, стукнув побирушку,
ее фонарную игрушку.
но что ж, один? плечам сутуло
мерцает лампа. спинка стула
затылок трогает, стуча,
как пальцы мертвого врача⁵²¹.

⁵²¹ Казаков В. Случайный воин: Стихотворения 1961-1976. Поэмы. Драммы. Очерк «Зудесник». Мюнхен: Otto Sagner, 1978. С. 42.

Этот текст можно считать одновременно и типичным для раннего творчества поэта, и исключительным, «странным». С одной стороны, здесь задействованы ключевые слова или, в обэриутовском смысле, «иероглифы» казаковской поэзии: крыша, окно, стена, лед – структурирование художественного пространства в тексте происходит по привычному для Казакова сценарию. С другой стороны, в этом стихотворении нет таких свойственных другим текстам Казакова авангардных и абсурдистских приемов, как немотивированная гетерометрия, авторская парцеллированная графическая строфика (один из самых эффектных приемов поэта), частеречная транспозиция, повторяющиеся в одном стиховом ряду слова, переименования, элементы числовой и визуальной поэзии и в целом афатический принцип текстостроения. Вместо этого – последовательность «происшествий», подчеркнутая регулярной смежной рифмой и сбалансированная «нулевым» размером (четырёхстопным ямбом).

В других стихах этого же периода заметно доминирование эпитетов, указывающих на материал, из которого состоит «объект», что создает эффект овеществления: «комар железный»⁵²², «мраморный убийца»⁵²³, «каменная знать»⁵²⁴, «кирпичная невеста»⁵²⁵. В «Вечерних сумерках» (далее – ВС) не только сам материал (камень), но и разные объекты мира (стена, сумерки, ночь, спинка стула), наоборот, олицетворяются. Эти две стратегии соединены в мотиве «ожившей статуи», описанном Р. Якобсоном в классической статье «Статуя в поэтической мифологии Пушкина». Любопытно, что на перипетиях овеществления построены некоторые тексты Казакова, имеющие пушкинские аллюзии («Провинциальный бал» («съезжались гости уставая»); «На бал»). Оживающие пальцы камня в ВС поддерживают этот мотив, а треуголка, возможно, также связана с пушкинским контекстом: лицеистская треуголка отрока и ученические очки, вероятно, указывают на формирование, юность ночи – сумерки. Определительные слова в тексте построены на метонимии не свойства/материала, но времени («тоска *новогодняя*»;

⁵²² Казаков В. Случайный воин: Стихотворения 1961-1976. Поэмы. Драммы. Очерк «Зудесник». Мюнхен: Otto Sagner, 1978. С. 79.

⁵²³ Там же. С. 85.

⁵²⁴ Там же. С. 19.

⁵²⁵ Там же. С. 47.

«снежный базар», то есть происходящий в снегопад, зимой; отчасти «мертвый врач»), что подчеркивает и заглавную тематику⁵²⁶.

Более того, по основным текстovým установкам ВС ближе не к другим стихам Казакова этого времени, а к его прозе («держаться» которой советовал ему А. Крученых): «Проза пишется так. Вот сюжет: *расстояние между двоими*, расстояния от них двоих до стен, расстояния между стенами и *пересечение всех этих расстояний при колеблющемся свете сумерек*»⁵²⁷. Как отмечает Г. Ермошина, «мир прозы Владимира Казакова неизбежно замкнут в той реальности, которая *ирреальна в обыденности*. Мир не распадается, он дробится»⁵²⁸. Соотносимы и некоторые нарративные ходы: «Автор словно бы дает слово всему вокруг, а сам молчит. Вещи учатся говорить на наших глазах, поэтому их разговор кажется странным. Разговор на языке жестяных крыш и чугунных оград»⁵²⁹.

Пока о поэтической родословной Казакова спорят (наиболее жестко свою позицию выразил поэт А. Еременко⁵³⁰), сходный контекст казаковской прозы (Саша Соколов, Вен. Ерофеев) выстраивается у разных исследователей и критиков (Е. Красильникова⁵³¹,

⁵²⁶ В другом важнейшем тексте, имеющем в качестве концептуальной рамки образ сумерек, указывается по сути формула самих «сумеречных» поэтов – «мыслящий тростник» (Тютчев Ф.И. Сумерки («Тени сизые смешались...»)) // Тютчев Ф.И. Полное собрание сочинений и писем: В 6 т. М.: Издательский Центр «Классика», 2002-2005. Т. 1. С. 159), где эпитет вновь отсылает не к физической, но к когнитивной сфере, а сам субъект застрял между миров – растительного/стихийного и человеческого.

⁵²⁷ Цит. по: Уланов А. Рецензия на кн. Казаков Вл. Неизданные произведения. М., 2003 // НЛО. 2003. № 64. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2003/6/recz-na-kn-kuznecsov-s-goralik-l-net-roman-spb-2004-letov-e-stihi-m-2003-pelevin-v-dialektika-perehodnogo-perioda-iz-niotkuda-v-nikuda-izbrannye-proizvedeniya-m-2003-kudryakov-b-liha.html> (дата обращения: 07.07.2020).

⁵²⁸ Ермошина Г. Владимир Казаков. Неизданные произведения // Знамя. 2004. № 5. URL: <https://magazines.gorky.media/znamia/2004/5/vladimir-kazakov-neizdannye-proizvedeniya.html> (дата обращения: 07.07.2020).

⁵²⁹ Там же.

⁵³⁰ См. послесловие А. Еременко в издании: Казаков В. Мадлон: Проза. Стихи. Пьесы. М.: Гилея, 2012.

⁵³¹ Красильникова Е.Г. Постмодернистский дискурс русского романа 1970-х годов. Пенза: ПГПУ, 2005.

А. Чанцев⁵³², А. Рясов⁵³³). При сопоставлениях неоднократно возникает и образ сумерек: «Вслед за авторами “переходных” текстов, В. Казаковым Саша Соколов реализует мысль о бестелесном существовании в сумерках как главной характеристике человеческого»⁵³⁴; «призрачно-безлюдный мир письменной плоскости <...> материализуется в сумеречном состоянии, мотивах молчания, смерти, *героях*-“*призраках*”, “*гостях*”, безымянных “голосах”, являющих картину *языка-без-субъекта*»⁵³⁵.

Частотные мотивы и образы способны развиваться в отдельные жанровые образования или жанровые формы. В русской поэзии несколько десятков текстов имеют название «Сумерки», обладают схожим тематическим и хронотопическим набором, субъектной организацией, композиционным строением. К этому формату обращались типологически разные авторы, а не только «сумеречные» или символистские *per se*, что позволяет предполагать наличие памяти этого жанра. Сохраняя концептуально-формальное ядро, жанровая форма сумерек в конкретных исторических реализациях могла сближаться с романтическими элегиями и с народовольческими сельскими бытописаниями, с символистскими визионерскими снами и с военными лирическими очерками.

Номинативное заглавие концептуализирует сам образ сумерек, а также автоматически приводит к первому уровню персонификации (что уже было отмечено применительно к ВС)⁵³⁶. Тексты с вариационными названиями «В сумерках», «В сумерки» сохраняют основные жанровые черты (иногда делается акцент на самом событии, которое случилось «в сумерки»), точно так же, как и тексты с сезонными («Зимние сумерки», «Осенние сумерки») или хро-

⁵³² Чанцев А. Немного алхимическое Владимира Казакова // Перемены. 2017. URL: <http://www.peremenu.ru/blog/21571> (дата обращения: 07.07.2020).

⁵³³ Рясов А. Третья слава Владимира Казакова. Про язык, который нельзя выучить // Ex Libris – «Независимая газета». 2014. 4 сент. URL: http://www.ng.ru/ng_exlibris/2014-09-04/6_ryasov.html (дата обращения: 07.07.2020).

⁵³⁴ Красильникова Е.Г. Указ. соч. С. 12.

⁵³⁵ Там же. С. 11-12.

⁵³⁶ Предельный случай этого, отраженный в модифицированном названии, – стихотворение Вяч. Иванова «Душа сумерек» (1904).

нотопическими уточнениями в заглавии («Сумерки на Украине», «Сумерки в тюрьме»)⁵³⁷.

Название казаковского текста имеет уточнение «вечерние», в чем-то плеонастическое, поскольку жанровое определение по умолчанию отсылает именно к вечерним сумеркам. Уточнения если и требуют, то именно утренние сумерки (редкий пример – одноименное стихотворение Ш. Бодлера из цикла «Парижские картины» книги «Цветы зла»). Бодлеровские утренние сумерки, с физиологическими подробностями, насилием и распадом, начинают очередной обычный день в жизни Парижа, создавая ощущение дурной бесконечности. Вечерние сумерки, наоборот, радикализируют жанровую форму, отказывая миру в возможности нового рассвета, возрождения: «Не всем им суждено и завтра встретить взглядом / Благоуханный суп, с своей подругой рядом!»⁵³⁸. Поэтому в такой вариации увеличивается возможность появления мотивов насилия, убийства, преступления, образов больных, умирающих в больницах, «странных» врачей⁵³⁹. Все это роднит ВС с другим текстом Бодлера, который также называется «Вечерние сумерки» и входит в тот же цикл «Цветов зла» (период декаданса – один из самых благодатных для жанра сумерек).

Наиболее близкие сумеркам жанры и жанровые образования – это сон/видение, элегия, лирический фрагмент, в отдельных случаях идиллия. Можно предположить, что из первых двух формат сумерек и начал развиваться (в романтическую эпоху), а открыто продемонстрировал свою силу в русской поэзии в текстах Н.А. Некрасова («До сумерек» и «Сумерки» в цикле «О погоде» (1865) и Ф.И. Тютчева (хрестоматийное стихотворение «Тени сизые смешались...» (1830-е), которое везде публиковалось с заглавием «Сумерки»). В неоромантическую эпоху модерна эти две линии были продолжены А. Блоком

⁵³⁷ Стоит выделить как смежную проблематику концептуализации сумерек во всеобъемлющих метафорах «сумерки богов», «сумерки человечества», а также в первой «книге стихов» в истории отечественной поэзии – «Сумерках» Е. Баратынского (на которого, среди прочего, повлиял сборник В. Гюго «Песни сумерек»).

⁵³⁸ Бодлер Ш. Цветы зла. М.: Наука, 1970. С. 159.

⁵³⁹ Помимо ВС можно вспомнить образ скелета, который выполняет функцию «черного» аптекаря в «Плясках смерти» А. Блока.

(некрасовский урбанизм и социальность переосмыслены в символистских и экспрессионистских тенденциях, синтезом которых явился, например, блоковский цикл «Страшный мир») и К. Бальмонтом (тютчевский философический фрагмент отразился в импрессионистических и визионерских вариациях сумерек). Известная антология экспрессионистической поэзии «Сумерки человечества» (1919) открыла дорогу новым возможностям жанра (например, сюрреалистическим экспериментам). Безусловно, вариант Казакова ближе к экспрессионистской, блоковской и отчасти сюрреалистической линии жанровой формы сумерек. Образцом собственно сюрреалистического варианта можно назвать цикл Р. Десноса «Сумерки» (1927), вошедший в его сборник «Душой и телом» (1930). Пространство цикла позволяет поэту более свободно работать внутри формы сумерек, однако и прямое действие всех основных принципов сюрреалистического кода в этих стихах очевидно⁵⁴⁰.

Опишем основные признаки поэтических сумерек, чтобы проанализировать нюансы стихотворения В. Казакова и увидеть его своеобразие.

1. Состояние сумерек, главный объект описания/рефлексии в этом жанре, – это всегда точка бифуркации; неопределенный, двойственный, парадоксальный момент сознания (сон наяву, полусон, тоска, видение, кошмар, мечта, греза), предполагающий два дальнейших сценария: болезнь, упадок, смерть или исцеление, обновление, утешение и даже, в частных случаях, восторг, экстаз. Эти состояния всегда репрезентируются в объективных коррелятах сумеречного антуража: искусственное освещение (и фонарь, и лампа в ВС в том числе) или бледность луны, которая может синтезировать мотивы болезненности и безумия⁵⁴¹, камин, игра теней. Все эти функцио-

⁵⁴⁰ Некоторые тексты из этого цикла были переведены на русский язык и опубликованы в издании: Поэзия французского сюрреализма: Антология / Сост. М. Яснов. СПб: Амфора, 2004. С. 172-183.

⁵⁴¹ Наиболее интересный пример подобного узла, решенного парадоксальным образом, находим в цветаевском стихотворении-экфрасисе «В сумерках»: «Девочка цвета луны. <...> Сумеркам – верность, им, нежным, хвала: / Дети от солнца больны. / Дети – безумцы» (Цветаева М. Собрание сочинений: В 7 т. М.: Эллис Лак, 1994-1995. Т. 1. С. 54).

нальные образы могут подстраиваться под любой из двух сценариев: скажем, лампа как элемент домашнего тепла, уюта и утешения, но также лампа, которая, как в ВС, болезненно одиноким «плечам сутуло мерцает». Вообще у Казакова типичные для жанра образы сначала за счет персонификации получают самостоятельность, но затем теряют свое значение и с этим свое бытие в тексте: окно, через которое субъекты высказывания становятся невидимыми; стена, не способная в своей тоске задержать исчезновение одного из призрачных гостей; фонарь, который отбирают у ночи; лампа, которая мерцает в спину (плечам), не освещая ни стол, ни комнату.

2. Сумеречное сознание приводит к несвязности, разъятости объектов мира. Нередко это передается напрямую через большое количество неопределенных характеристик (кто-то, какой-то, неизвестный, странный, неожиданный, подозрительный). В ВС предметы, наоборот, выписаны с четкой, иногда физической детализацией, зато их функционирование носит контингентный характер, их связи выстраиваются по чисто метонимической, а не телеологической логике. Сами же наблюдатели призрачны/прозрачны (один из них исчезает в самом начале). ВС в этом близки сюрреалистическим вариациям жанра.

3. Субъект высказывания показан размышляющим, сомневающимся, вглядывающимся, вслушивающимся в ставший ирреальным окружающий сумеречный мир. И, наоборот, другие персонажи, если они возникают, не могут впустить в себя сумерки: «Холодным взорам не прочесть» (К. Льдов), «и не поймет никто» (В. Ходасевич), «Нет зовов, что в сердца б их проникали» (В. Пяст), что вводит тему одиночества героя. Пассивная, созерцательная позиция субъекта может сопровождаться декларативным отказом от действия, субъект может выражать стремление остаться в промежуточном состоянии/пространстве (например, у окна, как в «Сумерках» Саши Черного) и наблюдать за изменениями мира или его растворением, угасанием.

Активное действие переходит к объектам, явлениям, абстракциям. Здесь вновь нужно отметить принципиальное значение персонификации для жанра сумерек (в первую очередь олицетворяются сами Сумерки, Сумрак, Ночь и День, Тени, чаще толпа теней, сонмище теней, Город и др.). Основные действия оживших объ-

ектов мира направлены на воспринимающего субъекта (субъекта высказывания) – проникновение и поглощение (с последующим «отравлением» или «исцелением») ⁵⁴². Сам же субъект выражает желание (иногда требование) напиться, наполниться, раствориться в сумраке («Побольше сумрака! Побольше, друг мой, тени!» (Н. Минский), покрыться (например, снегом). Это общее для жанра сумерек место деконструирует Саша Черный в «Северных сумерках»: «Газетной бумагой закрою пропасть окна. / Не буду смотреть на грязь небосвода! / Извините меня, дорогая природа, – / Сварю яиц, заварю толокна» ⁵⁴³. А самое первое и предельное проявление этого мотива в русской поэзии – «Все во мне, и я во всем!...» из уже упоминавшегося текста Тютчева.

ВС и здесь предлагают другую ситуацию. Попытка активных действий была предпринята в начале текста, но неудача приводит к практически полному нивелированию субъекта, который, следуя этой логике, оказывается запертым и одиноким (если не считать на языковом уровне диалог с самим собой). Вместо поглощения или проникновения – «домашнее» метонимическое постукивание в затылок сюрреалистических пальцев мертвого врача, что, в свою очередь, рифмуется с «внешними» пальцами камня, придушившими сумерки. Сведенные к нулю и умерщвленные (что характерно, в обоих случаях метафорически, и здесь вторая рифма: «отнимут, стукнув» – «трогает, стуча»), субъект и сумерки приравниваются как метонимии друг друга, оставаясь просто симультанными, но разъединенными.

Более неожиданный персонификационный ход ВС – самостоятельная жизнь частей тела (пальцы, плечи, затылок). Это вклад абсурдистской, обэриутовской и сюрреалистической поэзии в жанровую форму сумерек. К тому же автономия конечностей рассматривается Л. Липавским в «Исследовании ужаса» в качестве одного из факторов страха.

⁵⁴² «Густеют сумерки. Ползут в усталый ум, / Туманом влажным и холодным...» (Кржижановский С. Стихи [публикация и вступительный очерк В. Калмыковой] // Toronto Slavic Quarterly. 2007. № 20. URL: <http://sites.utoronto.ca/tsq/20/kalmykova20.shtml> (дата обращения: 08.01.2020).

⁵⁴³ Черный Саша. Собрание сочинений: В 5 т. М.: Эллис Лак, 1996. Т. 1. С. 199.

4. Основной топос – это пограничные пространства: окна, двери, стены, коридор, переулок, дорога, околица/ограда, опушка. При этом объекты описываются как уже испытывавшие воздействие сумеречности: «отуманенный сквер» (В. Брюсов), «как привидение, береза... за окном» (И. Бунин), «испепеленные нивы» (Д. Бурлюк). Контрапунктный вариант топоса – дом или комната – появляется в идиллических и элегических сумерках. В вечерней комнате герой *отдается* зыбким мечтаниям, либо *погружается* в воспоминания (внутренний, а не внешний динамизм). Подобные примеры, в частности, находим в текстах «Никого не будет в доме...» Б. Пастернака и «Сумерки» Н. Крандиевской-Толстой.

ВС начинаются довольно традиционно с промежуточных пространств, свойственных поэзии и прозе Казакова в принципе: окно, крыша, стена. Последовательность событий в городе через риторический коннектор (обращение «Но что ж, один?») сменяется описанием комнаты, которую нельзя назвать идиллической. Вместе с тем, учитывая специфику других казаковских текстов, финальный образ можно прочесть как инверсивный: врач трогает пальцами(ы) умершего/умирающего. Парадоксально исцеление и смерть совпадают, как в формуле самого Казакова: искусство – это «незаживающий рай». Начальное «Входите!» тоже может намекать на врачебный кабинет в качестве пространства действия. Похожий комплекс – одиночество (обостренное в сумерки) в доме, болезненность и мотив вхождения призрачного гостя – встречается в тексте Муни (С. Кисина) «В сумерках» (1907).

5. Основная повествовательная модель – цепочка событий, метонимический переход от одной сцены к другой. Это встречается уже в цикле «О погоде» Некрасова, но как стилиобразующий прием появляется в поэзии экспрессионизма (например, «Сумерки» А. Лихтенштейна), где довлеет беспристрастная фиксация в презенсе мелких действий, бесконечная (в потенции) констатация хаотических и иногда абсурдных происшествий (как правило, по принципу грубого монтажа: одна строка – одно действие). Другой пример – «Сумерки» Г. Аполлинера: «В саду где привиденья ждут / Чтоб день угас изнемогая / Раздевшись догола нагая / Глядится Арлекина в пруд <...> Слепой баюкает дитя / Проходит лань тро-

пой росистой / И наблюдает карл грустя / Рост арлекина трисмеги-ста»⁵⁴⁴.

ВС, устроенные в этом плане чуть сложнее, включают два модальных цикла: а) от гипотетического будущего альтернативы (поставим, сядем, подышим, [будем] не видны), с которым связаны идеи и желания субъекта высказывания, – к настоящему констатации⁵⁴⁵ (оживают, хватают, душат, корчатся, подразумеваемый глагол «есть», соединяющий ночь и ее страх); б) от будущего неотвратимости (отнимут) – вновь к настоящему констатации (мерцает, трогает); действия переносятся из города в комнату, совпадение стиховой и синтаксической пауз сменяется анжамбеманами. На гребне перехода между циклами ключевой для текста и для творчества Казакова мотив вечернего, сумеречного страха, который оказывается скрытым центром стихотворения. Здесь уместно напомнить о цикле «Страшный мир» и в целом о блоковском контексте ВС (улица, фонарь, снег, мертвец/скелет, врач/аптека).

6. Сам образ сумерек способствует использованию визуальных элементов описания и цветописи в целом: диалектика света и тени, неочевидные оттенки, негативная символика цвета, где большинство являются или становятся символами смерти, упадка и болезни (например, белый). Частый мотив – угасание света, который сопряжен с угасанием звуков (нередко песни), которые доносятся *откуда-то* издалека, переходят в тишину, а потом, прорезая ее, парадоксальным образом звучат то ли в реальности, то ли в мечтах/сне/видении героя, в очередной раз изменяя его сознание. Романтическое прошлое жанра сумерек проявляется в приемах синестезии.

ВС вместо дескриптивной цветописи предлагают дискретный визуально-оптический сюжет, который включает риторические обращения и восклицания (также свойственные жанровой форме сумерек) со зрительной семантикой («видите», «исчез», «глядь»), отрицательную характеристику («не видны»), метонимию смерти

⁵⁴⁴ Аполлинер Г. Сумерки // От романтиков до сюрреалистов. Антология французской поэзии / Сост. Б.К. Лившиц. Л.: Время, 1934. С. 112.

⁵⁴⁵ Хотя здесь тоже есть глагол-коннектор «исчез», относящийся и к прошлому, и к модусу констатации.

(синестетическое «хрипло выпучив глаза»), оптическое средство, бесполезное в сумерках (очки), и два традиционных для жанра образа лампы (с мотивом мерцания) и фонаря. В конечном счете зрительный код уступает первенство тактильному (центральное событие удушения каменными пальцами сумерек), а Казаков даже отказывается от своего излюбленного образа зеркал и мотива отражений.

7. Наличие «сезонных слов» и погодных характеристик. Погода/стихия, как и город, в «некрасовской» линии изменяются с наступлением сумерек, обнажается их неприглядная/опасная/преступная/патологическая сторона, происходит разоблачение мира⁵⁴⁶, поэтому доминируют крайние проявления – мороз и жара. Погодные явления, даже несовместимые (снег, пыль, туман, на постоянном фоне ветра и дождя), парадоксальным образом, как это было и на событийном уровне, совпадают в simultaneity. Секвенциальное и детализированное описание отдельных ситуаций дополнительно маскирует абсурдность некоторых сочетаний в целом, подчеркивая тем самым их сюрреалистичность. Не столько абсурд и логические нарушения, сколько минимальные (чаще метонимические) смещения длят и текст Казакова.

ВС только в средней «городской» части содержат одно сезонное слово («новогодняя») и одно погодное явление (причем метонимически двусмысленное: [новогодний] базар в снегопад и вьюга как «снежный базар»). Но Казаков усиливает мотив холода (это тоже важнейший мотив для всего его творчества) на уровне сравнения «как лед», относящегося к центральному узлу стихотворения – страху, теперь окончательно овеществленному и опредмеченному («как лед, за пазухою»).

8. Образ сумерек подсказывает и формальные решения: чаще всего стихотворения этой жанровой формы отличают эскизность, отрывочность, незавершенность⁵⁴⁷, краткость; в зависимости от

⁵⁴⁶ И у Бодлера, и у Некрасова вечер показан как «друг преступника», как время похоти, блуда и насилия, а «Сумерки» В. Ходасевича описывают мечту лирического героя совершить «немотивированное» преступление.

⁵⁴⁷ Любопытный редкий случай – написанные в твердой форме сонета «Сумерки» авторства В. Пяста (впрочем, название цикла, в который входит этот текст, все объясняет – «Хромые сонеты»).

стилевых ориентиров это может также выражаться в импрессионистичности мысли и письма, мимолетности, дневниковости⁵⁴⁸.

Именно поэтому обращения/вопросы/восклицания (особенно риторические – диалог с собой) являются частым нарративным выбором в этом жанре, то же самое происходит и в ВС. Необязательность, «частность» письма в казаковском тексте выражается и в авторской «неправильной» пунктуации.

Даже подобное краткое сопоставление ВС с принципами формата сумерек позволяет увидеть множество оригинальных, неожиданных для этой жанровой формы ходов и приемов. Оценка значимости и роли анализируемого текста будет меняться в зависимости от контекста: рассматриваем ли мы его в горизонтальном поле авторского корпуса текстов или в парадигматическом жанровом поле Сумерек.

Более того, ВС содержат концептуально значимый, но отсутствующий в других текстах этого жанра мотив убийства самих сумерек. Персонификация этого явления, с которой начинается любое произведение, имеющее в названии «Сумерки», здесь оборачивается возможностью его уничтожения, что позволяет рассматривать ВС как не-сумерки, подключая первую жанровую стратегию сюрреалистического кода. И если метафорическая смерть Ночи или Дня возможна в текстах этого рода, то само промежуточное, мимолетное, неуловимое состояние сумерек, казалось, защищено от смерти, в том числе благодаря совпадению с ней: «Он [Казаков. – О.Г.] играет с реализацией метафоры, оживляет заведомо мертвое и демонстрирует мертвенность того, что казалось еще мгновение назад живым»⁵⁴⁹. И это решение Казакова видится вновь плеонастическим, что окончательно оправдывает заглавие.

Метафорически смерть вечерних сумерек означает ночь, которая и появляется затем как субъект текста. Вместе с этим запускаясь и мотив сна: смерть как сон или сон про смерть. ВС в этом опять сближаются с прозой Казакова, а также его драмами. Так, С. Константинова замечает, что «мотив сна, размывающего

⁵⁴⁸ В тексте «Вы – весеннее утро далекое...» А. Тинякова «сумерки» указаны как время написания, под датой.

⁵⁴⁹ Давыдов Д. О книге В. Казакова «Неизданное» // Книжное обозрение. 2003. № 50. С. 4.

грань между реальностью и ирреальностью, высоким и низким, заставляющего героев двоиться и множиться, станет центральным практически во всех романах и прозаических миниатюрах писателя»⁵⁵⁰, а П. Урбан считает, что мир казаковской драмы «как-то странно строг, стеклянен, и холоден. <...> К его инвентарю относятся *каменные стены, стены домов, крыши домов, окна*, зеркала и часы – все это поставлено в один ряд и на *равноправные начала с человеком*. Измеряются связи, преломления, углы и колебания, возникающие между этими объектами благодаря воздуху, свету и прежде всего благодаря времени <...> время – в котором прошлое, настоящее и будущее сливаются в одну доминирующую одновременность. В этой *одновременности* действуют люди или персонажи, передвигающиеся как *сюрреальные куклы* или как вообще бестелесные существа»⁵⁵¹. Во всем этом видится действие реляционного, гипносического и объектного принципов сюрреалистического кода.

ВС неслучайно отказываются от взаимопроникновения субъекта и мира, вместо этого само когнитивное пространство персонажа раскрывается и распадается на глазах читателя. Убийство сумерек из пространства сна/видения, в котором происходят странные вещи, через аффект героя/ночи – страх (и через единственное в тексте тире) – вновь возвращает сознание в комнату. Субъект письма просыпается, но возможно он просыпается в очередном сне, в котором постепенно начинают шевелиться и оживать предметы – лампа (через стертую метафору) и спинка стула, вызывая новый яркий парадоксальный и/или инверсивный образ («пальцы мертвого врача»).

В следующей главе будут рассмотрены примеры точечных взаимодействий не только с сюрреалистическим кодом, но и с элементами сюрсистемы в поэзии и эссеистике 1970-90-х годов.

⁵⁵⁰ Константинова С.Л. «Быть веселым, не теряя отчаяния...». Игровые стратегии прозы Владимира Казакова: монография. Псков: ЛОГОС Плюс, 2010. С. 63.

⁵⁵¹ Переводчик П. Урбан в предисловии к радиопередаче Süddeutscher Rundfunk (11 апреля 1974). Цит. по: Казаков В. Случайный воин. С. 12.

ГЛАВА 3. СПОСОБЫ РЕКОНЦЕПТУАЛИЗАЦИИ СЮРСИСТЕМНЫХ ЭЛЕМЕНТОВ

§ 3.1. Категория чудесного и пространство рая в поэзии Л. Аронсона

Творчество Л. Аронсона характеризуется в эстетическом (чувственном) плане сочетанием контрастных состояний: восторг, восхищение, загадочность, медитативность и, с другой стороны, одиночество, стремление к смерти, гротесковая грубость. Этот же принцип сохраняется и в других нюансах поэтического высказывания – интонации, стиле, художественной модальности, что и приводит к «взрывчатой смеси», по словам В. Кривулина, «абсурда и чистого лиризма, насмешки и патетики, грубой, на грани непристой, витальности и буддистской отрешенности от мира»⁵⁵². Но лирический субъект Аронсона не только «пограничник», как пишет Л. Миллер, который существует «“на границе счастья и беды”, тоски и праздника, <...> на границе бытия и небытия»⁵⁵³; он становится постояннодвигающимся в пространстве объектом со смещенным восприятием, который заставляет окружающий мир деформироваться в сторону *сюрреалистического снятия противоположностей*. Последнее точно описывает В. Кулаков: «В сущности, в поэтическом мире Л. Аронсона неразличимы не только земля и небо, но и жизнь со смертью. Эти столь фундаментальные оппозиции снимаются, растворяются в красоте. В смертельной красоте жизни. Или в небесной красоте земли»⁵⁵⁴. Принципиально важно, что бинаризм отменяется именно благодаря категории красоты, однако этот тезис требует в дальнейшем дополнений и уточнений.

⁵⁵² Кривулин В. Леонид Аронзон – соперник Иосифа Бродского // Кривулин В. Охота на мамонта. СПб: Русско-Балтийский информационный центр «БЛИЦ», 1998. С. 156.

⁵⁵³ Миллер Л. «А жизнь все тычется в азы» // Вестник. № 6 (343). 2004. 17 марта. URL: <http://www.vestnik.com/issues/2004/0317/win/miller.htm> (дата обращения: 15.08.2019).

⁵⁵⁴ Кулаков В. В рай допущенный заочно // Кулаков В. Поэзия как факт. Статьи о стихах. М.: Новое литературное обозрение, 1999. С. 201.

Проницательная интерпретация парадоксальности поэзии Аронсона принадлежит О. Седаковой, которая вспоминает об античных истоках идеи конфликта и его высшего напряжения – кульминации, чей латинский корень *culmen* дает также начало словам «вершина» и «холм» (одни из важнейших образов-ключей в лирике Аронсона). Само восхождение на холм становится характерным метасюжетом аронзоновской поэзии в целом. Его стихи состоят, по мысли Седаковой, из единой растянутой кульминации, чему соответствует хронотоп рая с остановленным и одновременно постоянно обновляющимся временем, стирающим различия: «Материал Аронсона – это момент мира, увиденного в его славе, увиденного как рай или храм. Вершинный момент свободы – и одновременно полной плененности <...>. Плен – поскольку развязки не предвидится. Спускаться некуда. Свет некоего сверхсмысла – и близость абсурда. Неразличимость блаженства и катастрофы. Тяга к смерти как кульминации жизни, как к выходу (входу) в рай»⁵⁵⁵. Помимо прочего, описываемая Седаковой художественная система максимально приближается к представлениям сюрреалистов о композиции, к их неприятию жанра повествовательного романа: «Кульминация важна там, где пространство замкнуто, где художественная вещь существует в заданных границах начала и конца. На открытом просторе эпоса холмы (*culmina*) и равнины свободно сменяют друг друга. <...> В момент кульминации произведение приближается к пределу собственной полноты, которая одновременно есть выход из себя, из всей своей данности»⁵⁵⁶.

Гораздо сложнее решается вопрос об интенциональности субъекта аронзоновской лирики: ее парадоксальная природа позволяет эстетической системе сохранять внутренние противоречия. «Выход из себя» действительно реализуется в стихах Аронсона, в основном в ранних, в некоторых случаях подражательных (экстатической модели Б. Пастернака и отстраняющей модели Ф. Тютчева в частности). Но в остальных текстах превалирует движение внутри

⁵⁵⁵ Седакова О. Леонид Аронзон: поэт кульминации («Стэнфордские лекции»). URL: <http://www.olgasedakova.com/Poetica/245> (дата обращения: 15.08.2019).

⁵⁵⁶ Там же.

себя. При мощной интроспекции весь мир с его первоэлементами входит в воображаемое «пространство души», «пейзаж души»: «То пространство души, на котором холмы и озера, вот кони бегут, / и кончается лес, и, роняя цветы, ты идешь вдоль ручья / по сырому песку» [1, 63]⁵⁵⁷.

Рай оказывается посюсторонним, но одновременно противопоставляется и обыденному миру быта, как сам Аронзон и признается в программной формуле: «Материалом моей литературы будет изображение рая. Так оно и было, но станет еще определеннее как выражение мироощущения, противоположного быту. Тот быт, которым мы живем, – искусственен, истинный быт наш – рай, и если бы не бесконечные опечатки взаимоотношений – несправедливые и тупые, – *жизнь не уподобилась бы, а была бы раем*. То, что искусство занято нашими кошмарами, свидетельствует о непонимании первоосновы Истины» [1, 3]. Модернистские и, в частности, сюрреалистические установки здесь очевидны: поэтическая практика – это не художественная концепция, а мироощущение; изображение и грёза («память о рае», по Аронзону) на практике решают проблему быта; открывшееся обновленному зрению *чудесное* является истинной, реальной жизнью, а не действует по принципу сравнения, подобия, миража; в конце концов, достигается подлинная первоначальная реальность, в которой сняты или еще не различены оппозиции.

Позиция лирического субъекта как «визионера, прозревающего мир в его подлинном (райском) состоянии *единства и вневременности*»⁵⁵⁸, определяет структуру и логику функционирования образной системы, включающей необходимым элементом чудесное – важнейший концепт сюрсистемы, позволяющий удерживать парадоксалистский заряд на разных уровнях. Как отмечает А. Степанов в «Заметках о поэтике Леонида Аронзона», «широкое

⁵⁵⁷ Аронзон Л. Собрание произведений: В 2 т. СПб: Издательство Ивана Лимбаха, 2018. Здесь и далее цитируется это издание с указанием в скобках номера тома и страниц.

⁵⁵⁸ Шубинский В. Аронзон: рождение канона // Нева. 2007. № 6. URL: <https://magazines.gorky.media/neva/2007/6/aronzon-rozhdenie-kanona.html> (27.07.2020).

использование точных образов реальных предметов в рамках литературной конструкции приводит к тому, что сами эти предметы начинают казаться как никогда условными», что вскрывает в стихах Аронсона «условность самой реальности, столь тесно переплетенной с фантазией» [1, 31]. Это происходит и с сюрреалистическими образами, которые «изумляют то нарочитым буквализмом, то своей загадочностью, мифологической усложненностью, соответствующей “повседневным чудесам” грез и сновидений. Осуществляется парадоксальное смещение природы вещей»⁵⁵⁹.

Седакова возводит максимум Аронсона «Так было всегда» (о «райской» поэтологической установке) к средневековому пониманию поэзии: «Ей открывается земной рай, невинное, не ведающее греха и смерти состояние человека и мироздания»⁵⁶⁰. К средневековым корням понятия чудесного⁵⁶¹ обращается историк-медиевист Ж. Ле Гофф в статье «Чудесное на средневековом Западе». Здесь, как и в случае с *culmen* Седаковой, исследователь начинает с этимологического сравнения, объединяющего чудесное (*mirabilia*) с визуальным через корень *mir-* (*miror, mirari* – ‘удивляться’, ‘смотреть с удивлением’): «Изначальная отсылка к визуальному восприятию, на мой взгляд, очень важна, ибо на основании этого восприятия, целого ряда образов и визуальных метафор можно выстроить настоящий мир воображаемого»⁵⁶². Сам французский язык подсказывал сюрреалистам эту связь чудесного (бессознательно) с визуальным, а также открывал возможности для игр с зеркалами (*miroir*) и зазеркальными пространствами, отражениями, для галлюцинаторных композиций и практик созерцания темноты,

⁵⁵⁹ Андреев Л. Образ // Энциклопедический словарь сюрреализма. М.: ИМЛИ РАН, 2007. С. 347.

⁵⁶⁰ Седакова О. Леонид Аронзон: поэт кульминации («Стэнфордские лекции»).

⁵⁶¹ Разумеется, в качестве эстетической категории чудесное встречается уже в «Поэтике» Аристотеля, но рационалистские системы античной мысли, а также немецкой классической философии XVIII-XIX веков не были заинтересованы в ее серьезном анализе и «вводе» в круг центральных категорий эстетики.

⁵⁶² Ле Гофф Ж. Чудесное на средневековом Западе // Ле Гофф Ж. Средневековый мир воображаемого. М.: Прогресс, 2001. С. 42.

смотрения с закрытыми глазами и т.д. Важное значение имела антология мировой литературы с характерным названием «Зеркало чудесного», составленная историком П. Мабием в 1962 году.

Ле Гофф определяет две наиболее типичные формы чудесного в Средние века – чудесное «бытовое» и чудесное «политическое»⁵⁶³, прослеживая исторические пути каждого из них вплоть до современной ему современной ситуации: «В повседневной жизни чудесные явления часто возникают сами по себе, без привязки к реальности (что впоследствии станет характерным для фантастического эпохи романтизма или современного сюрреализма). Сначала мы удивляемся и смотрим на них широко раскрытыми глазами; но постепенно зрачки наши сужаются, и чудесное, поразившее нас своей непредсказуемостью, уже не кажется нам слишком необычным»⁵⁶⁴. В случае с историческим временем интересно, как реконструируются не только некоторые элементы прежних картин мира и эпистем, но и термины, ведь концепт «нового *средневековья*» актуализируется сначала в эпоху романтизма (Новалис), а затем в интербеллум 1920-30-х годов (Н. Бердяев, иррационализм, Г. Лавкрафт, собственно сюрреалисты). Противостояние позитивистским концепциям и реализациям играет решающую роль в формировании эстетики подобных «чудесных», «магических» искусств. А. Бретон в первом манифесте сюрреализма высказывает желание «покончить с той *ненавистью к чудесному* [курсив автора. – О.Г.], которая прямо-таки клопочет в некоторых людях, покончить с их желанием выставить чудесное на посмешище»⁵⁶⁵. Наука и история оказываются серьезными угрозами, в том числе из-за проблемы времени и ретроспективной линейности нарратива: «Параллельно с присвоением чудесного наукой происходит его присвоение историей, выражающееся в стремлении пристегнуть *mirabilia* к определенным событиям и датам. При таком подходе чудесное (*mirabilia*), полноценное существование которого возможно только при *остановке времени и истории*, постепенно сводится на нет»⁵⁶⁶.

⁵⁶³ Один из примеров политического – возведение королевскими династиями своих родословных к мифическим существам.

⁵⁶⁴ Ле Гофф Ж. Указ. соч. С. 49.

⁵⁶⁵ Бретон А. Манифест сюрреализма // Называть вещи своими именами... С. 48.

⁵⁶⁶ Ле Гофф Ж. Указ. соч. С. 52.

Однако аронзоновское гипнотическое застывание, или, по В. Шубинскому, «предельное замедление времени и в идеале – его остановка, мгновенный выход во вневременное, в “рай”»⁵⁶⁷ приближается скорее к домодернистскому искусству, чем к сюрреализму, все-таки предпринявшему попытку синтезироваться с наукой и историей, с бытом и временем, в конце концов, порождая понятие «повседневного чудесного», которое встречается в «Парижском крестьянине» Л. Арагона. Это можно объяснить гомологическим сходством неофициальной советской культуры со Средневековьем, включающим элементы подпольного существования, четкое разделение на официальное и неофициальное (карнавальное) пространства (отсюда же и интерес советской интеллигенции к исследованиям средневековой культуры в 1960-70-х). Подобная структурная близость к далекому времени перекрыла временную близость с 1920-ми, в своем «ревушем» состоянии оказавшимися более далекими.

Особой проблемой становится статус чудесного и его взаимодействие с другими эстетическими категориями. Крайней позицией в этом вопросе является бретоновское центрирование этого понятия-медиатора: «Чудесное всегда прекрасно, прекрасно все чудесное, прекрасно только то, что чудесно»⁵⁶⁸. Позиция Аронсона позволяет увидеть более сложное поле борьбы не только внутри эстетики, но и возможные корреляции с антиэстетическим. Бретон отмечает чудесное аксиологически, приравнивая к прекрасному, несмотря на широкое распространение эстетики безобразного в сюрреализме.

Культурный и идеологический контекст, в котором создавались тексты Аронсона, радикализирует позиции андеграундных авторов. В рамках рассматриваемого вопроса можно выделить неосюрреалистическое или бретоновское (эстетизация, необарочность) и постсюрреалистическое решения («протест против эстетизации», конкретистский поворот). Во втором случае возникает недоверие ко всему красивому, правильному, нормативному. Непосредственно прагматическая мотивировка использования безобразного совпада-

⁵⁶⁷ Шубинский В. Игроки и игральщица. Очерк поэтического языка трех ленинградских поэтов 1960-1970-х годов // Знамя. 2008. № 2. URL: <http://znamlit.ru/publication.php?id=3504> (дата обращения: 16.08.2019).

⁵⁶⁸ Бретон А. Манифест сюрреализма. С. 48.

ет у Аронсона с сюрреалистическим стремлением к иррациональной конкретике, показывающей надреальность четко и в деталях.

Сюрреалистические тенденции в текстах Аронсона проявляются очевиднее либо при обращении к более свободным формам, либо при актуализации определенных семантико-сюжетных механизмов, в которых иницирующую роль играет категория чудесного.

При наличии явной авангардистской потенции доля радикальных экспериментальных текстов во всем корпусе Аронсона невелика (его рисунки и рукописные объекты заслуживают отдельного исследования). Основной просодический профиль: рифмованный, метрический стих со спорадическими ритмическими сбоями и перебивками. Свободные формы также немногочисленны: П. Казарновский определяет как верлибры только одиннадцать текстов, однако характеризует и прозаические произведения (например, «Ночью пришло письмо от дяди», «Размышления от десятой ночи сентября») как стихотворения в прозе⁵⁶⁹.

При этом важно помнить, что сюрреализм относился к сугубо «смысловому» крылу авангарда, не посягая на серьезное расшатывание формы, синтаксиса и даже грамматики, но исключительно семантики, в которой и происходят смещения⁵⁷⁰. Так же и у Аронсона в свободных формах, как пишет Казарновский, «каждая строка тяготеет к законченному синтаксическому целому, сколь бы это ни было целое парадоксальным». Такое построение делает возможной инновативную работу и с образами, и с лексемами.

Именно поэтому сюрреализм в соссюровской антиномии делает ставку не на язык (как систему, как синтаксис, пусть и деконструируемый), а на речь (с ее автоматизмом, образностью, эмоциональностью). Частный характер речи способствует погружению внутрь себя, а коллажный принцип устных разговоров – уходу от субъектного. Это только обострит дальнейшее изучение и самих речевых актов, и личностной структуры своей и чужой речи в XX веке. Поэтому у Аронсона формат беседы (например, цикл

⁵⁶⁹ Казарновский П. Верлибры у Леонида Аронсона. URL: <http://promegalit.ru/publics.php?id=1830&PHPSESSID=0db90b2d3bfd473793a85748da70b7f3> (дата обращения: 16.08.2019).

⁵⁷⁰ Там же.

«Запись бесед»), актуальный некогда у сюрреалистов, у обэриутов⁵⁷¹ и вновь актуализировавшийся в кружковой среде андеграунда, оказывается промежуточной формой, позволяющей сохранять личное, но при этом приближаться, насколько это возможно или допустимо, к потоку неотцензурированных разумом смыслов.

Наиболее характерным оказывается абсолютно неконвенциональный текст «Беспомощные птенчики и червячки...», составленный как диктант и упражнение в правописании. Читательская рецепция не фиксирует это как стихотворение в прозе: настолько сильна тенденция автоматического письма, будто собравшая разрозненные фразы из записных книжек поэта: «Беспомощные птенчики и червячки, яростные и бессловесные, взяв под уздцы пациента, положили его на жесткую тростниковую циновку, укрыли панцирем и на цыпочках спустились в долину, расстилавшуюся возле замирающего и раскаленного от зноя пловца, чья загорелая нога так подросла, что все замерло, отложив горелки, и полянка озарилась, сбившись в кучу, здешних сторожих и старожилых не стало видно...» [2, 99]. С другой стороны, именно онирическая образность наиболее легко поддается вполне сознательной имитации, если мы говорим об автоматическом письме как методе.

Таким образом, текст Аронсона использует двойную логику: письмо как составленный человеком, учителем диктант и письмо как автоматический процесс записывания диктанта, «волшебная диктовка»⁵⁷², своего рода упражнение в сюрреалистическом правописании. В другой части этого диктанта эффект усиливается коллективным и неопределенным «мы» (что так заметно прозвучало когда-то в «Магнитных полях»): «Куда ни взглянешь, всюду видишь: надо иметь в виду то, что в комнате неряхи всегда неуютно и постель сверху донизу не прибрана, и это производит незабываемое на нас впечатление, и нам чу-

⁵⁷¹ Прямое влияние поэзии обэриутов на Аронсона и скрытые связи их поэтических решений неоднократно рассматривались исследователями и критиками. См., например: Шубинский В. Аронзон: рождение канона; Никитин В. Леонид Аронзон: Поэзия транс и прыжок в трансцендентное (наброски к статье) // Часы. 1985. № 58. С. 229-230; Кулаков В. В рай допущенный заочно. С. 202-203.

⁵⁷² Бретон А. Явление медиумов // Антология французского сюрреализма. 20-е годы. С. 63.

дится, что ввиду, или, лучше сказать, вследствие морозов туман стелется, пробираясь к ледяным, будто стеклянным, светящимся изнутри кают-компаниям, но это не зависело от нас, ибо каждый ненавидел сю прелестную дочь, что не прочь была выйти замуж, одевшись заново в прозрачно-голубоватые платья, но туман рассеял их сомнения, что еще до сих пор слышатся в двух шагах от улицы, не задевающей нас» [2, 99].

Обратный взгляд на поэтические тексты сквозь подобные вольные форматы способен уловить изменения в субъектной организации: влияние личностного начала в поэзии Аронзона ослабевает. Любопытно, что этот же результат дает и компаративистский подход. Так, В. Кривулин, сравнивая, как антитезы, Бродского и Аронзона, приходит к такому видению поэтической системы последнего, при котором остаются «только оголенные, надличностные взлеты и падения, только отрешенное от индивидуального опыта “мы” перед лицом бесконечной и смертоносной красоты»⁵⁷³.

Третья часть текста-диктанта запускает знакомый по многим стихам Аронзона концептуально-мотивный механизм: утро (обновленный мир) → мороз (божественное состояние) → блеск и свет от снега или льда (визуальный контакт) → восприятие чудесного → речь и жизнь достигают своего предела – молчания⁵⁷⁴: «Я не знал, ни где он, ни что с ним, но от меня ничего не зависело, исправить что-либо было поздно, тем более что выросла стеклянная полоска льда в течение года, и было слышно, как дремлет, чтобы сберечь

⁵⁷³ Кривулин В. Леонид Аронзон – соперник Иосифа Бродского. С. 156.

⁵⁷⁴ Ср. с мыслью О. Паса: «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» (Цит. по: Стерьепулу Элены Ап. Введение в сюрреализм. Львов: БаК, 2008. С. 62-63). В другом своем эссе мексиканский поэт проецирует сюрреалистические ценности – парадоксы и молчание – на учение чань-буддизма, которому, по его словам, «мы обязаны двумя наивысшими достижениями словесного творчества – театром Но и хайку Басе» (Пас О. Освящение мига: Поэзия. Философская эссеистика. СПб: Симпозиум, 2000. С. 231).

силы, иней чудесного серебряного необъятного утра, в котором колышутся и хотят забыться сверхъемкие шоколадно-черного вечера звуки, и никто не мешает» [2, 100].

Как эксплицитно выраженный атрибутивный образ чудесное появляется в стихах второй половины 1960-х годов. Сначала он действительно связан с идеей эстетически прекрасного, выраженного образом лебедя («Лебедь», 1966 [1, 101]). Но сама логика текста приводит к сюрреалистическому разъятию образа. Это осуществляется через мотив смерти и распада (лебедь плывет «по лесной воды затонам / царской лилии – Офелии»), через растительное уподобление («лебедь плавает бутонном»), через создание сюрреалистического объекта (лебедь именуется «утра куколкой в ночи») в зеркальном пространстве («И целует, выгнув шею, / чьей-то мысли отраженье»). Завершается текст, хоть и с намеком на экзистенциальное переживание («Так плывет, как будто не с кем...»), довольно светлым, «орфическим» набором элементов, а чудесное удлинняет бесконечную кульминацию лебединого плавания: «Не плывет – скользит по льду / продолженье снов чудесных, / света чистого сосуд». Из дневника жены Аронсона, Р. Пуришинской, известно дальнейшее отношение поэта и к этому образу лебедя, повторяющемуся в разных текстах, и к написанию «правильных» стихов: «Говорит, что его стошнило от собственных стихов. От чересчур красивых стихов. От лебедей. Когда, говорит, есть Пикассо и Дали» [1, 434-435].

Почти параллельно развивается сюжет чудесного, который можно назвать «божественным» (характер метафизического в аронзовских текстах противоречив, поэтому нейтральное «божественный» кажется наиболее адекватным определением). Именно в 1966-67 гг. поэт максимально близко подходит к идее трансцендентного, хотя остраненного «литературностью» интонации и метапоэтической семантикой:

Не сю, иную тишину,
как конь, подпрыгивая к Богу,
хочу во всю ее длину
озвучить думами и слогом,
хочу я рано умереть
в надежде: может быть, воскресну,

не целиком, хотя б на треть,
хотя б на день, о день чудесный...

Чудесное выполняет свою функцию медиатора – становится своего рода переключателем, и далее текст развивается уже в сновидной логике гипносического наблюдателя:

лесбийская струя воды
вращает мельницы пропеллер,
и деве чьи-то сны видны,
когда их медленно пропели,
о тело: солнце, сон, ручей!
соборы осени высоки,
когда я (в) трех озер осоке
лежу я Бога и ничей [1, 119].

Сходную функцию чудесное выполняет в стихотворении 1967 года «Стали зримыми миры...», однако метапоэтическая позиция заменяется рецептивной:

Мы стоим, разинув рты,
и идем иконы свитой.
Нам художник проявил⁵⁷⁵
на доске такое чудо,
что мы, полные любви,
вопрошаем: взял откуда? [1, 143].

Созерцание мира как творческой и сотворенной грезы «гения божества» осуществляется благодаря процедурам экспериментации: обнаружения сокрытого и освобождения от земного рацио:

⁵⁷⁵ Эту строку можно интерпретировать как пример «плохого» стиха. Из записных книжек поэта: «Я сознательно стал писать стихи хуже и плотские для того, чтобы нашелся читатель и обсуждатель. Первый такой стих – хуже написан 23 ноября 67 года: “Чтоб себя не разбудить...”» [1, 447]. Примечательно, что в двухтомном «Собрании произведений» разбираемое стихотворение «Стали зримыми миры...» идет сразу за «Чтоб себя не разбудить...» с указанием 1967-го как года написания (хотя в машинописи дата не проставлена). С другой стороны, очевидна перекличка строки с мандельштамовским «Художник нам изобразил...».

«Все, что мы трудом творим⁵⁷⁶, / было создано до нас, / но густой незнания дым / это все скрывал от глаз» [1, 143]. Идея остановки времени, присущая поэтике Аронзона и отсылающая к мифопоэтическим принципам, объединяется с сюрреалистической идеей обнаружения сокрытого через фрейдовское понятие длительно бессознательного: «Мы готовы допустить, что в душевной жизни встречаются процессы и тенденции, о которых вообще ничего не знаешь, не знаешь с давних пор, быть может, даже никогда не знал. Благодаря этому бессознательное получает для нас новый смысл; понятие “временно”, “в данную минуту” исчезает из его сущности, оно может иметь также значение не только “скрытого в данное время”, но длительно бессознательного»⁵⁷⁷.

Примерно с 1968 года в «плотских» стихах *чудесное* заменяется *чудным*. Но общие сюрреалистические принципы сохраняются и в этих текстах, поскольку актуализируется функция сюрреалистического юмора, который Аронзон понимает близко к тому, что Ж. Ваше сформулировал как «чувство театральной и безрадостной бесполезности всего на свете»⁵⁷⁸. Разумеется, в первую очередь этому восприятию отвечают аронзоновские строки «И в отраженьях бытия – / потусторонняя реальность, / и этой ночи театральность / превыше, Господи, меня» [1, 326]. Такой тип юмора способен удерживать ирреальное состояние художественной действительности, сохраняя высокую долю чувства отчаяния. Как пишет А. Степанов, «ирония, субъективирующая некатегоричность и парадоксализм, позволила Аронзону показать *тревожный и веселый*, неинтеллигибельный и полный “*простых чудес*” мир, в котором обретает внутреннее единство то, что в реальности разделено непреодолимым барьером» [1, 43-44]. Что именно является наиболее сильным и распространенным комическим средством: ирония,

⁵⁷⁶ Ср.: «Стремление к праздности порождает “чудесное безделье”. Именно в сфере чудесного в Средние века следует искать идеологию, враждебную труду» (Ле Гофф Ж. Чудесное на средневековом Западе. С. 62).

⁵⁷⁷ Фрейд З. Лекции по введению в психоанализ и Новый цикл. М.: Фирма СТД, 2006. С. 142-143.

⁵⁷⁸ Ваше Ж. Письма с войны // Бретон А. Антология черного юмора. М.: Carte Blanche, 1999. С. 395.

юмор или гротеск, который «позволяет разомкнуть индивидуальное бытие, предстает средством познания “внутреннего человека”, которому в грезе явлено “обыденное чудесное”»⁵⁷⁹ – вопрос отдельный.

Так, «Видение Аронсона (начало поэмы)» [1, 149] – медитативный текст с сомнамбулическим сюжетом – демонстрирует материализацию чудесного (чудного), которое теперь проявляется не на небесах, где «безлюдье и мороз» и «караульный ангел стужу терпит, / невысоко петляя между звезд», и не на границе между небесным и земным, но по-прежнему на более важной границе внутреннему и внешнего. Оптическая композиция текста построена на метонимическом укрупнении плана: «А в комнате в роскошных волосах / лицо жены моей белеет на постели, / лицо жены, а в нем ее глаза, / и чудных две груди растут на теле». Эти поступательные вуайеристские смещения создают ощущение объективации субъекта, но в действительности происходит мифологизация Женщины (еще одно родство с сюрреалистами). В конкретном примере мифопоэтическое и первобытное состояние восторга (священное, «теллурическое» тело) сталкивается с модернистским, сюрреалистическим «исследованием ужаса» и желания (осуществляется автономизация частей, в этом случае – частей тела).

Постоянная в текстах Аронсона мифологизация женщины возвращает красоте божественный статус. По принципу, заявленному в более позднем стихе («все – лицо. Его. Творца. / Только сам Он без лица» [1, 201]), в «Видении Аронсона» также топологически множится лицо, но уже лицо героини: «Снег освещает лиц твоих красу, / твоей души пространство освещает». Отметим, что и здесь речь идет не о метафизическом, а о внутреннем пространстве, в котором сам же субъект почти метареалистически и будет впоследствии действовать.

В тексте появляются частотные образы-иероглифы Аронсона – свеча, холм; лирический субъект совершает типические для художественного пространства ритуальные движения: восхождение на холм, взгляд в небеса. Кульминационный момент – контрастная, визионерски прописанная композиция, структурным элементом ко-

⁵⁷⁹ Базилевский А. Гротеск // Энциклопедический словарь сюрреализма. С. 135.

торой выступает луна, делящая холм «на темный склон и белый». Освещенный лунным светом склон затем именуется «левой стороной», что очень характерно для Аронсона: он вводит все новые и новые пространственные характеристики прежним объектам, создавая эффект параллакса (так, «петляющий» полет ангела в первой строфе рифмуется с меняющейся точкой зрения субъекта в последней трети стихотворения). Завершается этот пейзаж комплексным жестом экспериментации: взгляд в темноту, созерцание невидимого объекта и ауратическая попытка идентифицировать объект во времени: «Неразличим, *на темной стороне* / был *тот же бор*. Луна светила сбоку» [1, 150]. Возможно одновременно и другое толкование: это не взгляд в темноту, а, напротив, сновидческий взгляд с закрытыми глазами. Ведь речь в стихотворении идет о сомнамбуле, глаза которого вынесены вовне, их протезами оказывается луна.

Созерцание темноты в сюрреализме также возводится к переживанию или, точнее, опыту чудесного: «Будучи диалектикой открытого и сокрытого, чудесное воспринимается как “ночь со вспышками”, искра, свет образа, *высекаемая в темноте*»⁵⁸⁰. В аронсоновской лирике немало таких примеров, в частности: «...и Петербург хрустальной солонкой / открыт глазам – и тень его светла» [1, 61]; «Свет – это тень, которой нас одаряет ангел» [1, 62]. Пушкинская вольная реминисценция («тень его светла») не случайна. Текст А.С. Пушкина «На холмах Грузии»⁵⁸¹ можно считать одним из первых в русской поэзии протосюрреалистическим актом созерцания темноты («ночной мглы»). Благодаря этому акту субъект высказывания оказывается в измененной реальности, которая метонимически дает о себе знать уже только аудиально, при этом сохраняя ощущение реального нахождения (экспериментация) в пространстве: «*Шумит Арагва предо мною*». Герой вынужден доверять только внутреннему ощущению, из бессознательных и парадоксальных бездн которого выступают узнаваемые контрасты: «Мне грустно и легко; печаль моя светла». Здесь реализуется принцип «внутрен-

⁵⁸⁰ Гальцова Е. Чудесное // Энциклопедический словарь сюрреализма. С. 526-527.

⁵⁸¹ Пушкин А.С. Собрание сочинений: В 10 т. М.: ГИХЛ, 1959-1962. Т. 2. С. 246.

ней модели» Бретона: перенесение объекта из внешнего пространства во внутреннее. У Пушкина это усиливается отменой зрительной функции (холмы не видны из-за мглы, субъект проваливается в собственный внутренний топос). Сам Аронзон хоть и говорит о близости к той стратегии, которую демонстрирует Пушкин в этом стихотворении, делает это апофатически, расставляя диаметральные противоположные оценки⁵⁸².

Завершает «Видения Аронзона» строфа, собирающая все контрастные начала в парадоксальный пучок: «Пример сомнамбулических причуд, / я поднимался, поднимая тени. / Поставленный вершиной на колени, / я в пышный снег легко воткнул свечу» [1, 150]. *Чудесное* через *чудное* доводится до *причуды*; функцию сокровенного полностью выполняют иероглифы свечи и холма, случай заменяется ритуалом.

В 1969 (или 1970) году появляется текст «Сквозь форточку – мороз и ночь», который зеркально отражает «Видение Аронзона», то есть осуществляется разработка уже не сюрреалистская, а мифопоэтическая, даже символистская, хоть и по-прежнему с элементами «плохого» стиха (на этот раз – дурного романса⁵⁸³). Повторяются и взгляд в темноту, и мифологизация женщины (только теперь через другой сюрреалистический типаж – женщины-девочки). Пространством, где рождалась еще «свободная от тел» женщина и ее тоска, выбираются «земли хребты и небеса», которые сравниваются с «чудным садом» [1, 208]. Так чудесное смыкается с райским, но вновь не трансцендентным, а скорее «засмертным», которое по мифопоэтической логике совпадает со стремлением

⁵⁸² «Аронзон говорил о том, что есть два подхода: подход мастерский, мастеровитый, когда мы более или менее совершенно и красиво описываем нечто, как это делает, например, Пушкин в “На холмах Грузии...” – и подход совершенно иной: когда мы схватываем все... весь мир сразу, забывая в этот миг и о литературе, и о себе, и о мире. Таков, говорил Леня, “Последний катаклизм” Тютчева. И тут же добавил: лучше я буду писать совершенные, мастерские стихи, для “Последнего катаклизма” ни у кого из нас сил не хватит» (Памяти Леонида Аронзона: 1939-1970-1985 / Сост. А. Степанов и В. Эрль. Л.: Самиздат, 1985. С. 229).

⁵⁸³ Та же романсность, но более прямолинейная – в стихотворении на случай «Какие чудные цветы...» (1967).

дойти до первоисточка. С. Михеева отмечает, что здесь миф соединяется со сновидением и зеркалами: «У Аронзона же сон благотворен, это способ перенестись за зеркала и взглянуть на оригинал, не довольствуясь отражениями»⁵⁸⁴. Самая первая разработка этого сюжета – в стихотворении 1961 года «Сохрани эту ночь у себя на груди...». Героиня (в финальный, «чудесный» момент) изображается еще пока в экспрессионистических линиях: «выкрик реки, / голубой разворот / среди белого чуда пространства» [1, 251].

Низведение чудесного/чудного, но и одновременная его мифологизация, теперь даже фольклоризация – особенно радикально осуществляется в афористическом цикле Аронзона «Дуплеты»: «Что за чудные пленэры / на тебе, моя Венера!» [1, 190]. Текст представляет собой серию двустий, построенных на метонимическом взаимодействии как минимум двух объектов, пока в финальном двустии не происходит окончательное слияние: «Но в один прекрасный миг / все слилось в единый лик!» [1, 190]. Логика таких метаморфоз напоминает о сюрреалистическом объекте, еще одном выразителе «повседневного чудесного».

Наиболее отчетливо эта техника проявилась в последнем прозаическом тексте Аронзона «Ночью пришло письмо от дяди». Сюрреалистические объекты здесь приобретают надысторическое значение, сохраняя сиюминутную бесполезность: «Мед человечества: кувшин со множеством ненужных ему ручек, океан старцев в утробе времени, скачки ночных чудовищ» [2, 120]; «О, если бы Господь Бог изобразил на крыльях бабочек жанровые сцены из нашей жизни!» [2, 119]. Пейзаж, оставаясь интроективным, начинает давать разрывы, пугающие пустоты; имажинистски показанные объекты насильственно деформируются, и им причиняется ущерб; получившие автономность части тела в своей растительности уже начинают работать на хаос: «Заполненная до краев; словно исцарапанная чьим-то ногтем, совершенно плоская луна. Трава здесь – торчащие из земли мужские и дамские пальцы, натканные без разбору» [2, 259]. Но образ качелей снимает парадоксальность,

⁵⁸⁴ Михеева С. Некто творящий. О поэзии и присутствии Леонида Аронзона // Textura. 2019. 4 июня. URL: <http://textura.club/nekto-tvoryashchij/> (дата обращения: 17.08.2019).

вводя лирическую, трагическую интонацию, смягченную раздвоением субъектной структуры (дядя – альтер-эго образа-автора): «Качели, – сказал дядя, – возносили меня и до высочайшей радости и роняли до предельного отчаяния. Иногда каждый такой мах растягивался на месяцы, иногда хватало и секунды, но всякий раз крайнее состояние казалось мне окончательным» [2, 119].

В сохранившихся первоначальных набросках этого текста Аронзон демонстрирует менее прямое письмо, насыщенное размышлениями о сновидениях, их записывании, содержащее ряд формул, которые не могли оказаться в конечном варианте, возможно, из-за слишком сюрреалистской тональности: «Дядя утаил свою непокладистость в “чудесном” отчаянии и считал свое тело корнем головы, голову же называл бутоном⁵⁸⁵, распускающимся во сне» [2, 258-259]. В черновиках еще улавливается «тревожный и загадочный мир чудесного»⁵⁸⁶, который соответствует именно «бытовому» или «повседневному» чудесному, когда, как у Аронзона, «и весело, и страшно» [1, 262], а сознание (голова-бутон) распускается во сне.

Приводя примеры средневековых историй о «злокозненных созданиях, именуемых драками», похищающих, но затем возвращающих детей в целостности и сохранности, Ле Гофф рассуждает о внутренней природе повседневного чудесного: такое «чудесное явление, по сути, не нарушает привычного течения повседневной жизни. Но, быть может, в Средние века чудесное именно потому и внушало тревогу, что никто не задавался вопросом о причинах его появления в обыденной жизни»⁵⁸⁷. Сама программа «повседневного чудесного» в неизменном, остановившемся мире усиливает экзистенциальную тревогу. В случае Аронзона это объясняет поэтическую эволюцию от рая к одиночеству, а применительно к ранним текстам – раскрытие рая как засмертного пространства или «пространства души», которое функционирует как

⁵⁸⁵ В ряде стихотворных текстов повторяется этот образ, например: «Как прекрасны были вы / с розой вместо головы!» [1, 188], или уподобление лебедя плывущему бутону – в тексте, с которого начинался наш разбор.

⁵⁸⁶ Ле Гофф Ж. Чудесное на средневековом Западе. С. 50.

⁵⁸⁷ Там же.

длительно бессознательное или как матричное сновидение без сна (инверсия гипносического принципа). На вопрос средневекового улыбающегося ангела из стихотворения «Ангел Реймса» О. Седаковой – «...ты / готов / к невероятному счастью?»⁵⁸⁸ – лирический герой последних текстов Аронзон не смог бы ответить утвердительно, поскольку качели между счастьем и горем стали невыносимыми. Действие на его тексты сюрреалистического кода ослабевает (сюрреалист готов к невероятному счастью, подчеркивая его имманентность), поэтому «чудесное отчаяние» вытесняется в черновое измерение.

§ 3.2. Концепт перечитывания и высказывание о поэзии в эссеистике А. Драгомощенко

Эволюционные процессы литературного поля второй половины XX века подтверждают способность сюрреалистического кода влиять не только на трансформации письма и мировосприятия, но и на изменения практик чтения. Особенно актуальным в этой связи в постмодернистской литературе становится концепт *перечитывания*.

Кажущийся на первый взгляд маргинальным, концепт перечитывания является устойчивым элементом в эссеистике А. Драгомощенко; он проявляет себя на уровнях жанрового формата, структуры письма, рецептивного функционирования и собственно концептуальном. Уже сам формат эссе⁵⁸⁹ предлагает вариант перечитывания, поскольку функционально тесно связан с литературной критикой и, как следствие, «оперирует уже обработанным культурным материалом, поэтому внутренняя цель этой формы – интерпретация, рефлексивная обработка, проблематиза-

⁵⁸⁸ Седакова О.А. Стихи. Переводы. Poetica. Moralia: В 4 т. М.: Русский фонд содействия образованию и науке, 2010. Т. 1: Стихи. С. 415.

⁵⁸⁹ Проблема жанрового синкретизма текстов А. Драгомощенко здесь не ставится, а эссе понимается, согласно большинству толкований, как прозаический жанр, тем самым в центре внимания удерживается сам спектр, в котором реализуются высказывания Драгомощенко: от условно конвенционального эссе до собственно художественной прозы/рассказа/романа.

ция эстетических переживаний»⁵⁹⁰. Другие два качества эссе как жанра имеют принципиальное значение и для поэтологических презумпций Драгомощенко: 1) незавершенность, очерковость, черновиковость, предполагающие переписывание (единого) текста⁵⁹¹ и его перечитывание; 2) «проблематизируя, вопрошая предмет, эссе проблематизирует само вопрошание – до каких пределов оно может простираться»⁵⁹². Вопрошание, конечно, также инспирирует перечитывание, то есть следующую серию вопрошаний, но важнее здесь сама *семиотизация вопрошания*, которая становится важным мотивом в рассуждениях Драгомощенко о природе и значениях поэзии: «Любой вопрос о поэзии включает ее вопрошание о самой себе. И это есть ее основная чистейшая стратегия: действие включения вопрошания в горизонты, которыми она же и является» [302]⁵⁹³. Семиотизация вопрошания открывает путь сразу к целой группе ключевых мыслеобразов, которые встречаются, например, в романе «Фосфор»: «Мышление и великая, постоянно резвертывающаяся *скорость* вопрошания, охватывающая проблему мышления как *постоянного “запаздывания”*, этот *орнамент*, безразличный вполне к драме, которую человек переживает, вовлекаясь в него нитями своих намерений, этот *узор тлеет* необозримым множеством *забывающих “тотчас” себя* в “точке мгновения” явлений собственных смыслов, становящихся лишь только *иным вопросом...*» [308]. Далее цепочка вопрошаний реализуется непосредственно на повествовательном уровне: «...правомерно будет спросить, где, в каком “месте” происходит *разрыв* перехода. Однако перед тем следовало бы спросить также, что именно побуждает сознание задаться таким вопросом. Но любой вопрос о поэзии вовлекает в иные разветвления нескончаемого числа иных...» [308].

⁵⁹⁰ Зацепин К. Радикализация литературности как формула автономии. О двух современных эссе // TextOnly. 2011. № 21 (1'07). URL: <http://textonly.ru/case/?issue=21&article=16870> (дата обращения: 15.05.2019).

⁵⁹¹ Драгомощенко неоднократно возвращался к прежним текстам, переписывал их, изменял.

⁵⁹² Зацепин К. Указ. соч.

⁵⁹³ Драгомощенко А. Устранение неизвестного. М.: Новое литературное обозрение, 2013. Здесь и далее это издание цитируется с указанием в скобках номера страниц.

Внешний уровень проявления концепта перечитывания – это уровень рецептивного функционирования. Контекст (после)модернистской интерпретации текста как пространства, в котором соприсутствуют автор и читатель, в принципе актуален и для ситуации Драгомощенко, когда поэтический текст – это «не написанный текст как завершенный артефакт, но текст *читаемый* или *текст-чтение* [курсив автора. – О.Г.]. Текст, существующий не материально, но в сознании читающего, причем читающего медленно»⁵⁹⁴. Этот тезис К. Зацепина показателен в том смысле, что является демонстрацией необходимости исследователя акцентировать внимание на самой процедуре чтения, уточнять его характеристики (медленное или повторное), но вместе с тем не вполне корректен по отношению к Драгомощенко, для которого материальность, можно сказать, телесность – важное свойство (всегда воспринимаемого) поэтического текста. Но эта установка парадоксальным образом не приводит к общему представлению о перечитывании как о постепенном смысловом схватывании текста (не только смысловом, но и телесно-артикуляционном), на которое точно указывает Е. Вежлян в социологическом исследовании «Современная поэзия и “проблема” ее нечтения: опыт реконцептуализации»: «Связывание собственного внутреннего “клокотания” и чужого поэтического слова – требует своего рода присвоения текста, которое осуществляется через почти *принудительное перечитывание* и произнесение поэтического текста вслух, что в конечном итоге приводит к запоминанию наизусть»⁵⁹⁵. Эффект перечитывания для Драгомощенко, разумеется, лежит в другой области, нежели ритуал, определение канона, вечное обращение к классическому тексту, хотя он неоднократно отмечает значение фонетического воплощения и интонации при новом феноменологическом опыте, при новых попытках восприятия языка, собственных текстов и текстов других авторов: от концептуализации звуков, как в эссе «О лишнем» («Не устану повторять, как непостижимо совершен-

⁵⁹⁴ Зацепин К. Указ. соч.

⁵⁹⁵ Вежлян (Воробьева) Е. Современная поэзия и «проблема» ее нечтения: опыт реконцептуализации // НЛЮ. 2017. № 1. URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/143_nlo_1_2017/article/12371/ (дата обращения: 27.07.2020).

ство звука “с”»⁵⁹⁶), до описания многоступенчатого опыта чтения стихов Р. Крили в эссе «Memory Gardens», при котором определяющим стало не собственно чтение, не работа над переводами⁵⁹⁷, а возможность услышать то, как читает эти тексты сам автор (в Ленинграде 1988 года), его интонацию («война, на которую обречен поэт, не обещает никакого присвоения и подчинения, то есть никакого “настоящего”, поскольку, как и интонация, пребывает либо в будущем, либо в прошедшем»⁵⁹⁸).

Указанное темпоральное свойство интонации сближает ее с ситуацией перечитывания, которое всегда либо отсылает к предыдущим попыткам, либо подготавливает будущие, что и приводит к невозможности присвоить текст, смысл, настоящее, но только к новому восприятию автономизации знака. Перечитывание создает ситуацию замыкания на тексте, продуктивно противореча идее скорости письма, поскольку само чтение замедляется, оно рискует стать медитативным. Этому процессу соответствует возникающий в романе «Фосфор» образ «всепроникающей скорости, пеленавшей в неподвижность» [298]. А.А. Житенев в монографии «Поэзия неомодернизма» неоднократно отмечает установку на перечитывание как свойство текстов целого ряда авторов современной поэзии, но что принципиально важно, эксплицирует сам этап перечитывания в качестве аналитической процедуры: «Чтение текстов Драгомощенко как линейный процесс заметно отличается от перечитывания и рефлексивного упорядочения воспринятого. То, что при сукцессивном восприятии представляло как хаотическое “сплетение резонансов, отголосков, вибраций”, как “ландшафт, сведенный к фигуре речи”, при восприятии симультанном, допускающем возвраты и синтез, предстает как достаточно жестко упорядоченная ассоциативная структура»⁵⁹⁹.

⁵⁹⁶ Драгомощенко А. Описание. СПб: Гуманитарная Академия, 2000. С. 350.

⁵⁹⁷ Ср. собственное признание поэта: «Вообще, “переводить” для меня означает продлевать наслаждение от чтения» [12].

⁵⁹⁸ Драгомощенко А. Memory Gardens: памяти Роберта Крили // TextOnly. 2005. № 13. URL: <http://www.vavilon.ru/textonly/issue13/creeley.html> (дата обращения: 11.10.2015).

⁵⁹⁹ Житенев А.А. Поэзия неомодернизма: монография. СПб: ИНАПРЕСС, 2012. С. 326.

При семиотизации вопрошания (и поэзии), этой антипрустовской позиции Драгомощенко, когда актуализируется мысль о мгновении, а не само мгновение через определенную вещь⁶⁰⁰, концепт перечитывания начинает работать как воспоминание о мыслях при первом/предыдущем прочтении/слушании, а не только как собственно возврат к тексту, например, в уже упоминавшемся эссе о Р. Крили или в тексте об А. Парщикове: «Его первое чтение “Я жил на поле Полтавской битвы” – здесь, тогда в Ленинграде, не столько удивило, сколько предложило иные предметы для рассуждения»⁶⁰¹. Подобная «ситуация нехватки реальности» [МКУ]⁶⁰² дополнительно характеризуется опытом медиатизированности, переосмысляемым сегодня в контексте новых медиа: возрастает скорость чтения, практика перечитывания мерцает или вовсе исчезает в практике скроллинга⁶⁰³.

Рефлексия по поводу компьютерного бытования поэзии и чтения с неизменным для Драгомощенко замыканием на языке и словах появляется в эссе рубежа 1990-2000-х годов: «Откроем шторы компьютерного магазина, чтобы услышать, как негромко произносится слово “винчестер”, и немедленно проститься с высокими технологиями, обратясь к словарю. “Winch”, свидетельствует The Random House College Dictionary, – ворот, лебедка. То есть то, что нужно крутить, вращать, или же то, что само по себе *возвращается к исходному месту*. По-иному: заурядное колесо, а если сбоку – колесо судьбы (условимся не говорить: колесо дхармы). Запомним это, перед тем как дописать слово и получить в итоге Winchester. <...> В слове десять букв. Между буквами залегают *пробелы*. Как известно, из пробелов складывается то, что впоследствии называется смыслом»⁶⁰⁴. В эссе «Конспект/контекст» возни-

⁶⁰⁰ См. эссе, посвященное поэтессе Лин Хеджинян «Слепок движения».

⁶⁰¹ Драгомощенко А. Верхние слои атмосферы // НЛО. 2009. № 98. С. 238.

⁶⁰² Драгомощенко А. Местность как усилие // TextOnly. 2010. № 33 (3). URL: <http://textonly.ru/case/?article=34543&issue=33> (дата обращения: 15.05.2019). Здесь и далее этот источник цитируется с указанием в скобках МКУ.

⁶⁰³ «Мерцание» и «исчезание» – чрезвычайно важные понятия поэтики Драгомощенко, поэтому в данном контексте они не имеют алармических оттенков значения.

⁶⁰⁴ Драгомощенко А. Избранные эссе из книги «Пыль» // Новая Юность. 2001. № 6 (51). URL: https://magazines.gorky.media/nov_yun/2001/6/izbrannye-esse-iz-knigi-pyl.html (дата обращения: 27.07.2020).

кает «орнаментальная» вариация этой темы: «Орнамент состоит из дыр или из перехода от одной пустоты к другой» [Ф]⁶⁰⁵. Здесь возможна буквализация метафоры «зачитать до дыр» как реализация концепта перечитывания в мотивах *повторения* и *вращения*. Так, в этом эссе рефреном проводится фраза «Все это известно, однако требует повторения» [Ф], а возможность поэзии напрямую зависит от скоростного вращения и, соответственно, постоянной траты: «Язык накопленный, язык “сокровище”, не растрачиваемое в утрате, в-ращеньи, умирает. С этого начинается скольжение по кольцу маленьких трагедий Пушкина – “Скупой Рыцарь” – если кольцо может иметь начало» [Ф].

Безначальностью как свойством наделяется и *воображение/предвосхищение* («Воображение есть неначинающееся, непреходное действие предвосхищения»), и *чтение/эхо* («Поэзия – “бесцельная” трата языка, постоянное жертвование жертве. Возможно, здесь следует начать говорить о любви, иными словами о реальности или вероятности откликнуться безначальному эхо: об ответственности»), и сама *поэзия* («Совершенное действие не оставляет следов... Поэзия – несовершенство per se. Несвершаемость как таковая» [Ф: Конспект/контекст]). Безначальным, как топологическое кольцо (определяющим для которого – пустое пространство внутри), становится и перечитывание, «претерпевание недостаточности возвращения к собственному началу» [МКУ]. Наиболее явно этот переход от вопрошания к чтению-письму и дальнейшему исчезновению описан в эссе «Местность как усилие»: «Отвечая на один из каких-то забытых вопросов, написал, кажется, следующее: “пишущий и читающий” образуют нечто подобное диссипативной структуре, в которой ее “стационарность” определена условиями отношений “меня” и “читающего”, однако в которой и происходят уже упомянутые мной процессы стирания, замещения и превращения» [МКУ].

⁶⁰⁵ Драгомощенко А. Фосфор. СПб: Северо-Запад, 1994. URL: <http://www.vavilon.ru/texts/dragomot1.html> (дата обращения: 28.07.2020). Здесь и далее этот источник цитируется с указанием в скобках «Ф» и при необходимости названия конкретного эссе.

Негация субъекта и «несвершаемость» поэзии⁶⁰⁶ обуславливаются воображением и предвосхищением, которые в «Фосфоре» возводятся к генеративному принципу зрения (или, в случае Драгомощенко, слабого зрения): «Слабость зрения: аналог обобщения в логической операции. Слабость – процесс, позволяющий переход к отвлеченному мышлению. Воображение – способность сознания самоостраниться, и поэтому “образ” только динамическая переменная» [283-284], субъект также становится динамической переменной «наподобие брезжущего в становлении значения в фигуре эллипсиса, в нескончаемо перемещаемом пространстве отсутствия значения» [393], а само «воображение населяет другой» [Ф: Я в(ь) Я]. Поэтическая интенция описывается как «стремление проникнуть в области *предвосхищения смыслов*, в сферы, еще только вождедеющие значения, то есть “места”, где нет вещей, но где таятся *возможности* их явления, и отчего место это отнюдь не убывает в явлении их, также как и не прибавляется в мире вещей» [Ф: О песке и воде]. Забывание в этой связи видится как «единственное божество поэзии» [343], поскольку автономизация знака выявляет в этом концепте новые значения, как это происходит в эссе «Эротизм *за-бывания*», на что указывает А. Скидан: «Для него, как и для Бланшо, важно забвение, забывание, которое он читает как *за-бывание*, то есть выход “за” онтологические пределы, трансгрессию»⁶⁰⁷.

Здесь и возникает первый регулятивный слой, на котором высказывание о поэзии, о слове, о письме/чтении перформативно принуждает к перечитыванию.

Тавтология, стирание значений, уходы от репрезентации, ассоциативность актуализируют забывание читателя, не успевающего за скоростью письма, переводя его в статус перечитывателя. Это под-

⁶⁰⁶ Об апофатической и антисубстанциальной установке современного эссе вообще и практики Драгомощенко в частности, а также о ситуации информационного (скоростного) переизбытка см.: Голышко-Вольфсон Д. Эссе о невозможности эссе // НЛО. 2010. № 4 (104). С. 202-216.

⁶⁰⁷ Скидан А. Интервью о книге «Устранение неизвестного» // Радио Свобода. 2013. 4 нояб. URL: <https://www.svoboda.org/a/25141212.html> (дата обращения: 10.05.2019).

черкивается как при чтении прозы, например, А. Барзахом («Мысль все время ускользает, к концу страницы напрочь забываешь, с чего она начиналась. Да что – страница – к концу фразы. Приходилось по-началу перечитывать по несколько раз одно и то же») и А. Скиданом («А.Д. вводит новые правила чтения, тем самым меняя нечто в нашем отношении к литературе. Ввести новые правила: это событие совсем иного порядка, нежели написание хорошего или плохого романа»⁶⁰⁸), так и при чтении поэзии Драгомощенко, где возникает своя специфика, связанная, по наблюдению Н. Азаровой, с собственно стиховым принципом: «Именно длина строки позволяет ему сжимать, спрессовывать смыслы, не следуя за естественным (риторическим) дыханием человека. Подобная строка не только усложняет смыслы, но и замедляет, затрудняет обычное прочтение слева направо, продуцируя интонационные остановки и сбои и заставляя читателя возвращаться к началу и перечитывать строку заново»⁶⁰⁹.

Таким образом, концепт перечитывания оказывается смещенной из центра точкой сборки основных мыслеобразов (актуальных в том числе и для сюрсистемы): воображение, предвосхищение, скорость, а также память (или не-память, *за-бывание*) и *воз-вращение*. Предвосхищение способно инспирировать письмо или чтение, а предвосхищение в сочетании с памятью/забыванием запускает механизм (или вводит в состояние) перечитывания. Далее «кумулятивный эффект воображения, сквозящего в дырах иллюзий» [283], создает необходимый объем поэзии (по Драгомощенко, узор, орнамент) с конструктивно неизбежными провалами, пробелами, пустотами и дырами, что по сути превращает воображение и перечитывание в некую двойчатку⁶¹⁰. Неслучайно в «Фосфоре» воображение получает характеристику, идеально подходящую и перечитыванию тоже: «...постоянное возвращение “за”» [304].

⁶⁰⁸ Барзах А., Скидан А. О романе Аркадия Драгомощенко «Китайское солнце» // Митин журнал. 1997. Вып. 55. URL: <http://www.vavilon.ru/metatext/mj55/dragomot.html> (дата обращения: 20.05.2019).

⁶⁰⁹ Азарова Н. Межъязыковое взаимодействие в поэзии Аркадия Драгомощенко // НЛЮ. 2015. № 131. С. 284.

⁶¹⁰ На жанровом уровне в сюрреалистическом поле двойчаткой оказываются эссе и верлибр.

Формат *письма-чтения* и *воображения-перечитывания* тесно связан в эссеистике Драгомощенко с понятиями *непонимания*, *незнания*, выступающими регулятивами самой поэзии. Напрямую к ним он обращается в эссе «Устранение неизвестного». Мотив перечитывания возникает в ряду самых первых повествовательных линий: «Теперь, много лет спустя, когда я читаю пьесу, написанную тогда, я ловлю себя на том, что вместо понимания написанного, проникая сквозь защитные механизмы письма, я обнаруживаю очевидную непроницаемость того, что было написано, которая исподволь порождает странное возбуждение ума, возмущая его косность, замечая непроницаемые системы ни на что не указывающих указателей новыми ресурсами непонимания» [257-258]. И вновь, буквализируя введенный мотив, в следующем абзаце Драгомощенко деконструирует его: «Не разобрать, что было написано в постели ночью – “я ловлю себя на... или же – я... тебя... о”. Меняет ли в моей жизни что-либо перестановка: “о” и “тебя”?» [259]. Это запускает новый виток письма и перечитывания, основные принципы которого уже были отмечены («Незнание, даже условно манифестированное, придает *объем* жизни, пролегая *между* иллюзией и убежденностью. Я не двинулся дальше первой страницы. *Экран* предлагает *путь вспять*, в *галлюцинацию нескончаемого стирания*» [258]), строка «вписывается в оперативную память читателя», «надписывает уже существующие словарные и синтаксические массивы, не увеличивая объема» [260], начальная формула «ловлю себя», уже начав рассеиваться, как и субъект, достигает до синтаксической полисемии во фрагменте, обставленном из соображений «противотока»⁶¹¹ как псевдоавтобиографический: «По возвращении из Китая мне не удалось двинуться дальше нескольких абзацев, – как жаль, как жаль, сколько всего впереди. Эти страницы раздражают. Я ловлю себя на том, что со страницы считывается...» [260].

⁶¹¹ «Находя и распределяя значения, связывающие виртуальное воображение с памятью, поэзия движима *тайным течением в обратном этому направлении*. Однако противотечение (в ней же самой, по сути, “неподвижной”), противоток означает ежесекундное начало прошлого» [345]. Эта позиция, описанная в «Фосфоре», со стороны читателя означает перечитывание.

При этом подобная «жажда непонимания», которая «и есть жажда желаний» [курсив автора. – О.Г.], может отсылать к ранним модернистским толкованиям поэзии как сферы «несказанного» А. Блока, который возникает как условный персонаж в «Устранении неизвестного», или как «езды в незнаемое» В. Маяковского, или указывать на поздний этап модернистского проекта, например, поэтическую критику языка А. Введенского, к которому Драгомощенко обращается в нескольких своих эссе. В конце концов, материализуясь, этот эффект может и вовсе сделать интертекст непроницаемым, деконструируя вместе с тем перечитывание, по Х. Блуму⁶¹², то есть как «неправильное», авторское перечитывание сильного предшественника. Например, с этого начинается эссе «Местность как усилие» в характерном для Драгомощенко метаописательном ключе: «Говорить о каком-то особенном или отдельно взятом влиянии (и здесь мы уклоняемся от разнообразных экскурсов в область блумоведения) “классика/классиков” будет опрометчиво, поскольку любой ответ окажется если не вымыслом, то продолжением нескончаемого ряда клише об озарениях, внутренних открытиях etc» [МКУ]. Вместо этого новый текст видится попыткой «реабилитации (возможно, оправдания) предшествующей книги» [МКУ], которая не рассматривается как вещь. В то время как Блум описывает сильное чтение, которое, во-первых, «настаивает на том, что обнаруженное им значение неповторимо и точно»⁶¹³, во-вторых, является – по интерпретации П. де Маном тропа перечитывания у Ницше – «сплавом понятий “воля к власти” и “истолкование”»⁶¹⁴, что совсем не соотносится с презумпциями Драгомощенко, хотя в эссе «Засада» он сталкивает категорию власти с представлениями о сильном предшественнике, но делает это в других, культурологическом и политическом, измерениях («...власть отнюдь не стиль. Стиль возможен и более того – необходим как актуализация власти. Стиль есть деятельность, производящая политику, и одновременно ее производный продукт»⁶¹⁵).

⁶¹² Блум Х. Страх влияния. Карта перечитывания. Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 1998. В переводах на русский язык блумовское понятие *misreading* передается именно как перечитывание.

⁶¹³ Блум Х. Указ. соч. С. 193.

⁶¹⁴ Там же. С. 193-194.

⁶¹⁵ Драгомощенко А. Избранные эссе из книги «Пыль».

Ревизионизм перечитывания для Драгомощенко связан с глубинным отречением поэзии от самой себя, к которому приводит не точное толкование, а тот самый «импульс непонимания»⁶¹⁶, «дикое чувство недостаточности того, что досталось в чтении» [395], «коему должно вызвать во мне-читателе желание обретения текста наравне с желанием служения ему, т.е. – созидания в *поле возможностей*, которым он дается мне для своего продолжения»⁶¹⁷. Перечитывание заполняет (как заполняет пустота кольцо) это поле возможностей для последующего созидания, а «язык поэзии» переосмысливается как «разрыв слова со всем сказанным прежде» [МКУ].

Перечитывание как разрыв на субъектном уровне означает в первую очередь зазор не между Я и Другим, но между Я и другим Я (который читал раньше или будет перечитывать в будущем, в том числе в настоящем будущем чтения, как в случае перечитывания отдельных фраз, оборотов, периодов⁶¹⁸). Один из показательных образов, демонстрирующих этот эффект, появляется в тексте «Местность как усилие», когда Драгомощенко вспоминает, как в процессе заочного общения с А. Глазовой перепутал цветение магнолии с цветением яблони на фотографии поэтессы Э.С.-В. Миллей и получил ответ Глазовой: если это яблоня, то Миллей – дюймовочка, поскольку цветки яблони меньше. Драгомощенко сравнивает это с эффектом двойной экспозиции: «Центральная фигура таинственным образом обретает иные “размеры”, оставаясь при этом той же, какой я ее видел, когда писал свою записку» [МКУ]. Причиной является нахождение образа «в семиотических полях постоянного переозначивания, где становится даже *не образом, а преследованием возможности такового* в

⁶¹⁶ Драгомощенко А. В поле слова // Митин журнал. 1986. № 8. URL: <http://kolonna.mitin.com/archive.php?address=http://kolonna.mitin.com/archive/mj08/dragomosh.shtml> (дата обращения: 16.05.2019).

⁶¹⁷ Там же.

⁶¹⁸ «Все, что остается на странице, подлежит уничтожению в последующем переписывании/надписывании или чтении. Читаем ли мы то, что предложено чтению? И сколько длится чтение фразы, предложения, строфы, слова? Век, долю мгновения, составляющую настоящее продолженное чтения?» [305].

условиях несхватываемой неустойчивости» [МКУ]. Любопытно, что этот опыт, хотя и в отрывочном варианте, возникает и ранее – в эссе «Колесо дома». Возвращение к нему в другом тексте, «Местность как усилие», создает ситуацию узнавания, подает как *уже виденное*. Собственно далее по тексту – размышление об эффекте дежа вю, который вызывает фотография в принципе: «Эти странно недоовоплощенные или развоплощенные в машинах памяти ситуации повествуют лишь о том, что фотограф – это тот, кто обладает даром скользнуть между мгновениями до того, как они схлопываются, как створки объектива» [МКУ]. При таком проникновении между мигами, кадрами, напоминающем «Собиранителя щелей» С. Кржижановского, сам субъект и становится зазором, разрывом: «“Я” <...> не разрывающее циркуляцию собственного языка (меловой круг Хомы Брута), а следовательно, истории и памяти, *обречено на повторение*» [МКУ].

Перечитывание и здесь оказывается объединяющим концептом, выступая как метонимическая процедура, постепенно реализующая смысловые сдвиги (отслаивания), делая разницу в читательских подходах, в сериях перечитывания, как в режиме серийной съемки. Пересечение практики и поэтологии Драгомощенко с метонимической логикой и индексальностью фотографии, которая не столько передает фигуративное содержание, сколько саму семиотическую и «орнаментальную» природу реальности, дополнительно оправдывает анализ концепта перечитывания в контексте установок сюрреалистического кода.

Перечитывание как отделение одного мгновения от другого, одного слоя Я от другого вызывает к жизни достаточно устойчивый мыслеобраз Драгомощенко – *отслаивание*. Через него могут описываться и сама временная реальность (но она у Драгомощенко почти всегда оказывается языковой, когнитивной), и современный субъект, который постепенно отслаивается, а не отражается, и через это познается, и художественный образ, который «не присваивает, но отслаивает от восковой таблицы памяти-основы то, что по определению не имеет значения и следа, то, что является в собственном исчезновении» [Ф: Эротизм за-бывания]. Временная реальность описана в тексте «Личная версия» через фотографическую метафору: «Но что нужно, чтобы “проявить” мгновение? Как распознать в пла-

стах, слоющихся один поверх другого прихотливых плетений, мельчайшие дробы длительности сознания, в котором они возникали и в которое канули»; «Одновременное исчезновение и присутствие – сонные куколки времени – возможно, слова... – речь, раскрытая собственному мерцающему исчезновению» [254].

В этом пункте практика и поэтология Драгомощенко сближаются с сюрреалистическим дискурсом. Именно сюрреализм, который для Р. Барта оказывается одним из «предшественников» актуального письма, также «постоянно призывал к резкому нарушению смысловых ожиданий (пресловутые “перебивы смысла”), <...> требовал, чтобы рука записывала как можно скорее то, о чем даже не подозревает голова (автоматическое письмо)»⁶¹⁹. Именно в ситуациях возобладания скорости письма над осознанностью Драгомощенко прибегает к ритмическим перебивкам: «Я устал от произнесения слов, только их написание еще возможно руке, как тончайшее, колеблющееся равновесие скорости. Кувшин нем» [285-286]. Происходит постепенное отслаивание смысла при перечитывании таких коротких сдвиговых фраз, типа: «Кувшин нем», «Известь стен» и т.д. Как в приеме деколлажа, отслаивание обнажает предшествующую текстуру (а с точки зрения кода – предшествующие принципы). Само бессознательное, поверхностное в делёзовском смысле становится еще одним вариантом оправдания поэзии: «Ошибка всегда сознательна. Подчас ошибка является результатом сложнейших, многоуровневых операций и расчетов (на данный момент Фрейд отказано). Поэзия безошибочна в любой проекции своего спрашивания о себе, поскольку является чем-то вроде фигуры бессознательного общества (до-органическим образованием)» [МКУ].

Показательный и ироничный отказ сюрреализму, который перечитывается в виде комплимента, встречается в эссе «Чтение как время поры»: «Есть основания предполагать, что истинная мера вещей не снилась даже сюрреализму»⁶²⁰. Тем не менее именно сюрреалистиче-

⁶¹⁹ Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. М.: Прогресс, 1989. С. 386-387.

⁶²⁰ Драгомощенко А. Чтение как время поры // Топос. 2004. URL: <http://www.topos.ru/article/2068> (дата обращения: 11.05.2019).

ское письмо во многом повлияло на природу современного текста, логика которого – здесь можно вернуться к Барту – «зидается не на *понимании* (выяснении, “что значит” произведение), а на *метонимии*; в выработке *ассоциаций, взаимосцеплений*, переносов находит себе выход символическая энергия»⁶²¹. Такое перечитывание и противостоит у Драгомощенко «полнейшей самодостаточности и восполненности», контрастирующим с «эротическим порывом (разрывом)», с которого и начинается письмо: «Возможно, сокровенность этого разрыва, его нераскрываемость, представая тайной самого представления, является также подоплекой ежедневного труда – пресловутого письма...»⁶²².

Сюрреалистический код прочтения Драгомощенко позволяет увидеть непосредственно некоторые *тропы перечитывания*, те регулятивы формального уровня, которые создают ситуацию перечитывания. Остановимся на трех аспектах: перечитывание через *инсценировку*, *итерационное* перечитывание и *метаописание* как регулятив перечитывания.

Первый аспект подсказывается не только сюрреализмом, тяготеющим к представлению, инсценировке, иллюзии, но и биографическим бэкграундом Драгомощенко, профессионально связанного с театром. Ассоциирующееся именно с Драгомощенко скорое, ускользающее повествование нередко разрывается какой-то конкретной сценой, соотносимой с предыдущими фразами, периодами (являясь как бы их перечитыванием), носящими чаще всего абстрактный, обобщенный, интеллектуализированный характер. Логика перехода, как правило, зависит от языковых, звуковых, телесных ассоциаций. Такие мнимые инсценировки могут на время захватывать текст, выталкивая из него элементы непосредственного размышления, вводить и выводить условных персонажей, и текст начинает тяготеть уже не к эссе, а к прозаическому рассказу с фрагментированным сюжетом и размытой референцией либо к пьесе, как это определял сам Драгомощенко. Таково начало текста «Описание английского платья с открытой спиной»: «Вечера по обыкновению казались ему бесконечными. Время уходило, хотя смысл этой фразы он всегда несколько недопонимал. Например,

⁶²¹ Барт Р. Указ. соч. С. 417.

⁶²² Драгомощенко А. Описание. С. 348.

есть несколько вещей – находятся ли они во времени или же каждая из них его излучает. В первом случае картина напоминает некий ручей (сцена ритуала: обсидиановые ножи, старый буфет, камень, летящий в паутину стекла, первый этаж и так далее), в котором несколько камней-вещей образуют завихрения, различные уплотнения, – сохранение» [269]. Здесь есть и метаописательный элемент, но он дан диегетически. Гораздо важнее, что сама инсценировка и чисто внешне разрывает нарратив, оказываясь в скобках, которые являются, возможно, главным графическим знаком как в поэзии Драгомощенко, так и в эссе, и выступают в качестве формального выразителя тропа перечитывания, создавая развилку для читателя: выйти из скобки и перечитать начало фразы/абзаца или продолжить чтение. В этом же тексте есть и обратное преобразование сцены в рассуждение: «В свое время, произнося какую-то фразу беспечно часто, он полагал, как теперь ему кажется, совершенно иное. Мы поворачиваемся по оси предположения. Жестикуляция. Бесконечное оказывалось вечерним обрывом световой нити, вившейся из угла глаза, или предложением, отказавшимся от подлежащего» [269-270]. Ритмической и нарративной перебивкой становится назывное предложение «Жестикуляция»: изолированное положение этого слова одновременно может пониматься и в логике инсценировки – чем-то вроде ремарки, и в логике рефлексивного, сосредоточенного письма, становясь отвлеченным понятием.

Моменты перечитывания, проявляясь на сюжетном уровне в рамках инсценировки, переживаются телесно и предметно. Персонажа часто беспокоит не сам текст, а его материальное проявление: сама книга, запах, плотность, рукописные следы, следы на страницах – это становится новым слоем автономизации, почти обэриутовской материализации знака, которая также деконструируется и дематериализуется в конце периода: «Могу ли я созерцать дерево в окне точно таким же образом, как делал это пятнадцать лет назад? Вместо дерева можем *поместить в это же предложение слово книга*. Что нужно мне в книге, которую я знаю наизусть? Будет ли это та же книга, которую я читал пятнадцать лет тому назад, если это будет другая такая же книга? Например, в библиотеке. Либо у моего друга в Беркли... <...>. На той книге было небольшое пятно, оставшееся от сигаретного пепла. На этой книге, у окна, в котором ярко блещет

горячее солнце, пятна нет, но в ней, вопреки описанию комнаты, утра, обостренных осенью запахов, возникает, как чернилами вписанное, имя Джезуальдо, которого, естественно, на странице нет и которого не было в той книге с пятном пепла, а все остальное покуда совпадает – и автор, и количество страниц. Не звони мне, я занят, я размышляю о несчетном количестве разнящихся совершенно книг с одинаковыми переплетами и словами» [392-393].

Второй аспект – итерационное перечитывание – проявляется в способе вариационного письма, при котором фразы или целые фрагменты повторяются в тексте с незначительными изменениями (в основе – топологический принцип кода), что также ставит реципиента в ситуацию перечитывания с исчезающими закономерностями, поскольку новый контекст может влиять противоположным образом на повторяющийся сегмент, вносить противоречия. Более того, фрагменты могут кочевать из текста в текст, так некоторые фразы встречаются и в финале «Фосфора», и в тексте «Я в(ь) Я». Этот эффект соотносится с общим представлением Драгомощенко феноменов постоянства и изменения: «...изменения по сути заключены в фрейм постоянного <...> постоянное есть оператор изменения» [Ф: О песке и воде]. Внутренне противоречивые, непроницаемые для понимания фрагменты (повторяясь, перечитываясь, возвращаясь) создают иллюзию понимания и так снимают психологическую блокаду читателя: «Однако мне подчас мнится, что я обладаю возможностью понимать, то есть, возвращаться сквозь происходящее, подобно пресловутой (лучше слепой) пчеле, возвращающейся в улей» [Ф: Я в(ь) Я]. В каком-то смысле это соотносится с принципом действия обэриутовского письма, использующего итерационные иероглифы (в значении Я. Друскина и Л. Липавского). Неслучайно одним из персонажей в «Я в(ь) Я» оказывается А. Введенский с изложением своей поэтической программы, а на контекстном перечитывании Введенского, монтажно чередуя с буддийскими, индуистскими и конфуцианскими фрагментами, строится текст «Mesh».

Третий аспект – метаописание – относится непосредственно к функционированию письма-чтения. Важнейшее качество воображения и перечитывания – безначальность – на нарративном уровне реализуется в метаописательном мотиве *не-начала* (отсутствие

конвенционального начала или признание в непонимании, «с чего же начать»). Нередко это безначальное перечитывание (пересмотр взглядов) является реакцией на некое «приглашение» (слово/термин Драгомощенко): это может быть приглашение выступить или написать доклад, приглашение на выставку. На противотоке этот процесс и организует пути ускользания, исчезания. Встречаются разные вариации и версии такого не-начала: *сомнение* («Цель этого доклада представляется мне достаточно смутной, чтобы о ней позволительно было объявить заранее и тем самым принять за начало следующих необязательных “блужданий”») [Ф: Тень чтения]; наоборот, *мнимое предвосхищение* («Итак – следующее повествование, в котором одновременно с пересказом истории о “переходе сомнения в существование” и “торжестве обретения добродетели” рассказывается о снеге, мокнушем на подоконнике, о неизвестных серых птицах с хохолками, поедающих рябину; более того, о человеке, вообразившем себя на короткое время протагонистом самого повествования» [213]); некое *оправдание* для разгона повествования («Есть множество вещей, о которых почти не представляется возможным говорить, не рискуя впасть в бессодержательную многозначительность...») [Ф: Эротизм за-бывания]; «Все, что я намерен здесь сказать, очевидно располагается в границах банального...» [Ф: О песке и воде]; «Возможно, я не являюсь любителем живописи, и затея этих кратких замечаний бессмысленна вполне» [Ф: Алиби не дано]). На следующей ступени не-начала создается эффект повествования, которое начинается *in medias res*: «Или взять хотя бы человека с собакой, идущего по песчаной косе...» [240] – и запускает рефлексию о самих феноменах начала и безначальности (за которой кроются воспоминание, узнавание, ловля себя на перечитывании): «Я не знаю, что со мной происходит. Таковой могла бы считаться изначальная фраза любого романа. Не правда ли, – это напоминает начало одной очень знакомой вещи» [258].

Значимыми метописательными регулятивами перечитывания становятся *предвосхищение* (так замыкается концептуально-формальный круг) и *реприза*, если пользоваться по аналогии музыкальным термином. Предвосхищение здесь – описание того, что скоро появится в тексте; на деле оно чаще указывает на ошибочные пути прочтения, предлагает другие варианты, проблематизирует субъекта

высказывания, реализуя главный принцип Драгомощенко: «Поэзия – это уже всегда иное» [МКУ]. Например: «Тема ни тут, ни там не получает развития, невзирая на то, что именно в следующем параграфе ненавязчиво, органично находит разрешение в периоде о поэзии. Я ощущаю неспособность выйти к следующему предложению» [351-352]; «На следующей странице идет описание зимы и прогулок на лыжах. Начало третьей части перекликается с концом стихотворения Веневитинова: “и молви: это сын богов, / любимец муз и вдохновенья”» [402]. Эти лже-спойлерные конструкции принуждают, во-первых, читать следующий текст как бы не в первый раз, то есть перечитывать, а во-вторых, буквально перечитывать предыдущий фрагмент, например, «начало третьей части» из последнего примера (речь о романе «Фосфор»). На стыках предвосхищений возникают репризы, создающие трехслойные цитаты и напрямую приглашающие перечитать текст: «Но мы говорили о письме, поскольку упоминалось повествование, рассказ, было дано *обещание*, и все это *давно записано*, все это *можно прочесть, возвратясь к первому абзацу*, где “следующее повествование, в котором одновременно с пересказом истории о «превращении сомнения в существование» и «торжестве обретения добродетели» рассказывается о снеге, мокнущем на подоконнике, о неизвестных серых птицах” etc» [215-216].

Но одним из самых устойчивых и радикальных тропов перечитывания у Драгомощенко оказывается обрыв референции. Здесь и возникает главная читательская развилка: перечитывать бесконечно либо не перечитывать никогда⁶²³. Этот обрыв осуществляется как сворачивание продолжительного размышления (например, о поэзии), строящегося по ассоциативной логике, с появлением в конце периода фразы по типу: «Но я забыл, о чем я хотел сказать» [МКУ]. Или, как в тексте «Общее место», после периода:

⁶²³ М. Ямпольский считает, что «войти в эту поэзию можно, только заняв место самого поэта, слившись с его одиночеством. Чтение такого текста – это прыжок внутрь воронки, слоющаяся поверхность которой выложена зеркалами» (Ямпольский М. Из хаоса (Драгомощенко: поэзия, фотография, философия). СПб: Сеанс, 2015. С. 278), но принять эти «одиночество, отсутствие высшего смысла, тяжесть свободы» (Уланов А. В провале птицы // Знамя. 2011. № 10. С. 215) – непростое решение.

Речь шла о бессмертии. Тут же я вспоминаю, что начало этого случая (этого совпадения) лежит также еще в одном пересечении времени и места. Я вспоминаю, как (не понять, по какой причине) раскрыл книгу на статью Михаила Ямпольского «Жест палача, оратора, актера»

– далее в скобках указывается характерный регулятив, предлагающий либо перечитать/пересмотреть, либо согласиться на референтивную модуляцию, ускользание или искажение, хотя второе отсылает к Х. Блуму: «...вполне возможно, это была вообще другая книга, другого автора и все происходило не по осени в балтийских сумерках, а весной на склонах Альп»⁶²⁴. Описанный принцип наблюдается и в поэзии Драгомощенко, относительно которой очень точно писал М. Молнар, отмечая тоже сюрреалистический, но живописный контекст: «...смысл [стиха Драгомощенко. – О.Г.] в его воздействии, напоминающем воздействие живописи Де Кирико, чем-то вроде предчувствия, *предвосхищения*, приближающегося откровения, которое *постоянно откладывается*»⁶²⁵.

Перечитывание, как уже было отмечено, в одной из своих интерпретаций предстает как обратное, перевернутое чтение, и подобное чтение обратного отчета актуализирует финальную тему – смерть. Поэзия, слово, язык нередко описываются Драгомощенко так, как можно было бы описать смерть: «Я предпочел писать так, как мертвые читают книги: от конца к началу» [82]; «Поэзия представляет собой ситуацию знания (в любых его модусах), направленного в обратную от привычного сторону, в области, которые до этой поры считались либо не существующими, либо не подпадающими под действие анализа, представления, а следовательно, чувствования» [МКУ]. Возможность вращения письма-чтения обеспечивается именно гипносическим за-быванием. Как отмечает Г. Заломкина, «феноменологическая и онтологическая симультанность Леты для Драгомощенко воплощает “безначальность” поэтической речи, преступающей “свое

⁶²⁴ Драгомощенко А. Избранные эссе из книги «Пыль».

⁶²⁵ Молнар М. Странности описания // Митин журнал. 1988. № 21. URL: <http://kolonna.mitin.com/archive/mj21/molnar.shtml> (дата обращения: 27.07.2020). Сюрреалистическая антиципация, оказывается, структурирует не только поэтический диегезис, но и читательское, зрительское восприятие.

сейчас, свою память”»⁶²⁶. Эта радикальная ревизионистская трансгрессивность объединяет у Драгомощенко и смерть (ее осмысление – конечность), и поэзию как перечитывание: «Она есть, не оставляющее следов, абсолютное не присваиваемое изменение» [Ф: О песке и воде]. И на первый план этой трансгрессии выходит сама граница, сам зазор: «С раннего детства меня завораживала одна вещь, факт, который много спустя стал медленно проявлять себя в словах: если одно превращается в другое – возможно ли вообразить некий пунктум времени, “место” пространства, точку моей способности понимать – где одно уже прекратило быть тем, что оно есть, но еще не стало тем, чем должно стать в ходе этого процесса?» [Ф: О песке и воде]. Эта процессуальность подчеркивается при перечитывании, когда перечитываемый текст меняется, уже переставая быть прежним, но еще не становясь чем-то новым, что и позволяет по-сюрреалистски, как сказано в эссе «Тень чтения», «возвратиться к надежде, что кто-либо из последующих за мной все же заговорит о *полуденных блужданиях по улицам во времена самой короткой тени*» [Ф]. Смерть поэта как феномен социально-исторический всегда становится «поводом» перечитать автора, продлевая, если перефразировать название эссе, *тень перечитывания*.

§ 3.3. Рефлексия о сюрреализме и сюрреалистский тезаурус В. Кондратьева

Постоянная рефлексия о сюрреализме, о его теории и практике является важной составляющей литературной идентичности В. Кондратьева. Поэт регулярно возвращается к мысли о *сюрреалистическом*, практически не концентрируясь, однако, на поиске и восприятии *сюрреального*. Разница этих феноменов репрезентирует различие проектов А. Бретона и Л. Арагона соответственно, а указанная асимметрия предполагает однозначный выбор, сделанный Кондратьевым в пользу Бретона, которого он ставил выше и как художника. Разумеется, это связано и с вполне конкретными

⁶²⁶ Заломкина Г. Распознавание осенней вегетации речи // НЛЮ. 2015. № 1. С. 275.

попытками взять на себя бретоновскую роль и трансплантировать сюрреализм в русскую литературу. Однако большего внимания, как кажется, заслуживают особенности прозаических и поэтических текстов Кондратьева, сформировавшихся как раз благодаря смещением в сторону сюрреалистического, а не сюрреального. Ведь, по сути, Кондратьев с помощью своей метапозиции актуализирует само мировоззренческое ядро сюрреализма, в то время как новые реализации сюрреального в литературе второй половины XX века осуществлялись через действие сюрреалистического кода, хоть и сформированного тем же теоретическим корпусом сюрреализма, но существенно отстранившегося от него. Все это характеризует позицию Кондратьева как весьма противоречивую и уникальную для новейшей русской литературы.

Размышления о сюрреализме, о возможности или невозможности сюрреализма в России, распространенные в прозе, эссеистике и письмах Кондратьева, складываются в отдельный нарратив. В стихах же обнаруживается редкий именно для русской поэзии пример *миметического* сюрреализма, реализуемого за счет пусть и смещенной, но демонстрации (а не диегезиса-повествования). Кондратьев стремится создать в них, следуя практике А. Бретона и У.К. Уильямса, динамическую композицию, которая «включает в себя напряженный свободный стих, переходящий к интонации прозы “объективного повествования”»⁶²⁷. То есть элементы, традиционно ассоциирующиеся с прозой, проникают в поэтический текст и оформляют его, хотя сюрреалистическая поэзия, как правило, сама распространяла свои принципы на прозу. И речь здесь идет не просто о прозаизации поэзии, но об объективации и миметизации сюрреалистских и, шире, сдвиговых высказываний в поле поэзии. Такая практика устанавливается и осваивается в русскоязычном пространстве только в 2000-х гг. в рамках «нового эпоса». Принципиальными становятся констативная интонация, номина-

⁶²⁷ Кондратьев В.К. Предчувствие эмоционализма (М.А. Кузмин и «новая поэзия») // Михаил Кузмин и русская культура XX века. Тезисы и материалы конференции 15-17 мая 1990 г. / Сост. Г.А. Морев. Л.: Музей Анны Ахматовой в Фонтанном доме; Совет по истории мировой культуры АН СССР, 1990. С. 33.

тивные конструкции и нарративный мимезис, парадигмальной фигурой для подобных постсюрреалистских реализаций оказывается Л. Шваб. И только ретроспективно можно увидеть, как эта линия комплементарно связывается с практикой В. Кондратьева.

Миметическая функция в поэзии Кондратьева получает тенденцию к освобождению от собственно референтивной, в том смысле, как это видел и описывал П. Рикер: «Миметическая функция рассказа ставит проблему, в точности соответствующую проблеме метафорической референции. Эта функция является лишь частным приложением метафорической референции к сфере человеческой деятельности»⁶²⁸. У Кондратьева еще действует метафорический принцип художественной рефлексии, однако он уже начинает деформироваться, что приводит к двойственному результату: постепенно размывается как сама метафора, так и текстовая референция, превращаясь в референцию метафорическую. Поэтому так ощутим не столько сюрреальный, сколько неоромантический характер ранних кондратьевских текстов и некоторых его стихов второй половины 1990-х гг. У Шваба, напротив, миметическая презентация уже сочетается с метонимическим принципом, что и создает постсюрреальный эффект. Но поскольку Кондратьеву на сознательном, рефлексивном уровне был важен именно дух сюрреализма, то он, можно сказать, бессознательно блокировал сюрреалистический код и его возможные эффекты, тесно переплетая «метафорическое переописание и нарративный мимезис»⁶²⁹.

Основным событием-триггером нарративного мимезиса в поэтических текстах Кондратьева можно назвать сюрреалистическую *встречу с женщиной (женщиной-девочкой, бабочкой)*; временным триггером – *утренние сумерки*. Иногда эти условия соблюдаются в рамках одной симультанной композиции: «утро / как девочка спешит тропинкой / с сачком мельканье бабочки опередить, пока / на гальку взгляд не упадет монетой» [ЦП, 32]⁶³⁰.

⁶²⁸ Рикер П. Время и рассказ: В 2 т. М.; СПб: Университетская книга, 1998. Т. 1. С. 9.

⁶²⁹ Там же. Т. 1. С. 10.

⁶³⁰ Кондратьев В. Ценитель пустыни: Собрание стихотворений. СПб: Порядок слов, 2016. Здесь и далее это издание цитируется с указанием в скобках ЦП и номера страниц.

Образ бабочки или даже мотив полета бабочки («мельканье») акцентирует дополнительное значение мимолетности, тем самым соединяя лиминальную темпоральность, концепт встречи и собственно образ женщины-девочки. Образ бабочки интересен и контекстуально, потому что он был концептуализирован в творчестве Бретона, который даже включил статью про бабочку в «Краткий словарь сюрреализма» (1938). Собственно в его романе «Аркан 17» бабочка «демонстрирует, как непостижима и туманна тайна смены поколений»⁶³¹.

Далее у Кондратьева возможны иные вариации, в которых пропущенные члены могут лишь подразумеваться: «Ты шла дорожкой парка, и казалось, / что с встречей тянешь ты и час, и два; / Сиял зенит, и гарью дым клубился, / а корни веток все впивались цепко / в пожар чернеющий рассветных сумерек» [ЦП, 33]. Ситуация «шла дорожкой» двойит адресацию к женщине («ты»), поскольку связана с предшествующим референсом «девочка спешит тропинкой» (к тому же здесь возможен метонимический сдвиг: ты шла дорожкой – ты была дорожкой; девочка спешит тропинкой – девочка и есть тропинка). Мимолетность здесь обращивается остановкой времени, что вызвано как раз отступлением от миметического объективного повествования в сторону субъективного описания чувства томления: «...казалось, что с встречей тянешь», в то время как героиня уже идет по дорожке, и ее видит герой. Демонстрация парка летом (на сезон указывают гарь и парадоксальные «корни веток») предполагает в потенции бабочку как символ встречи с уже женщиной-девочкой. Видение еще не свершившихся событий, учитывание еще не оформившихся предметов мира – важная черта *патафизического* зрения поэтического субъекта Кондратьева. Согласно А. Жарри, патафизика и есть такая «наука о *воображаемых решениях*, которая образно

⁶³¹ Бретон А. Безумная любовь. Звезда кануна. М.: Текст, 2006. С. 145. В этом русскоязычном издании роман «Аркан 17» получил название «Звезда кануна». Любопытно, что бабочка, находящаяся в покое, является у Бретона примером чистого мимезиса без метафорического смещения: «Пока не отправилась в полет, бабочка существует, кажется, только для того, чтобы подарить нашему глазу возможность насладиться роскошным рисунком своего крыла» (Там же).

наполняет контуры предметов свойствами, пока что пребывающими лишь в потенции»⁶³².

Ту же комбинацию утренних сумерек и особого (иногда патафизического) зрения можно обнаружить в поэзии А. Николева (имя которого Кондратьев одним из первых начал возвращать русскому читателю): «Я полюбил и раннее вставанье: / *чуть обнаруженных вещей / предутреннее* очертанье»⁶³³. Именно в этот период, как следует из николевского текста, становится доступным для восприятия «*нежнейший межпредметный клей*»⁶³⁴, напоминающий о патафизическом наполнении контуров предметов потенциальными свойствами. Такое легкое приклеивание предметов друг к другу указывает на особое понимание эроса реальности обоими поэтами. В случае Кондратьева можно говорить о возникновении эротической машины языка (контаминация образа де Сада и теоретической метафоры Р. Барта), которая, если работает исправно, издает равномерный гул, свидетельствующий в то же самое время об отсутствии всякого гула и шума. В кондратьевских текстах этот шелест языка «приклеивается» к человеческому дыханию (влияние идей поэта Ч. Орлсона), становясь шелестом вдоха, который и «превращается, незримый, в сон, / до сумерек утра исчезнув» [ЦП, 31]. И это уже диалог или спор с А. Драгомощенко, в текстах которого происходит погружение как раз в шелест языка, обозначающий звуковой и до-логосный пейзаж рая. Он же и сюрреальный пейзаж, судя по акцентам миметической демонстрации: «татуировки *песка*, / окружающий шелест, не говорящий никому – ничего»⁶³⁵. Как замечает Е. Павлов, «несмотря на всю утопичность, такой шелест служил и служит предметом поэтических экспериментов. “Невозможное – не есть немислимое”. Поэзия для Драгомощенко – это такое критическое состояние языка, которое указывает на свои истоки в свершенности бессмысленно-

⁶³² Жарри А. Деяния и суждения доктора Фаустролля, патафизика // Жарри А. «Убю король» и другие произведения. М.: Б.С.Г. – Пресс, 2002. С. 275.

⁶³³ Николев А. (Андрей Н. Егунов). Собрание произведений. Wien: Wiener Slawistischer Almanach, SBd. 35, 1993. С. 282.

⁶³⁴ Там же.

⁶³⁵ Драгомощенко А. Тавтология: Стихотворения, эссе. С. 16.

го райского шелеста. По эту сторону рая поэзия есть неустанное упражнение в говорении одного и того же – буквальное значение греческого слова *tautologos*»⁶³⁶. Драгомощенко находил и в практике Кондратьева это стремление к «безликим теням непрерывного “шелеста”»⁶³⁷, при этом очень чутко используя аналогию с любимой сюрреалистами практикой коллекционирования, утверждая, что Кондратьев именно коллекционирует безмыслие, которое несет в себе гул языка, являющийся, по Барту, утопией языка, «утопией музыки смысла»⁶³⁸. Отсюда в дальнейшем получит свое развитие пост-утопия саунд-поэтики и асемантической поэзии 2010-х гг. (В. Банников, В. Бородин, Н. Сафонов).

Случайные встречи с чудесным (аналог трансцендентного рая) в ситуации утренних сумерек устанавливают мотив *пробуждения в утро* (вместо сюрреалистического пробуждения в ночи) и связанный с ним мотив *осеннего рождения* из одноименного стихотворения (вместо рождения весны): «Но пока ты еще / здесь – в ожидании чуда / кружится хоровод осени» [ЦП, 35]. Акцентирование противоречивой, странной межпредметной и, как следствие, межсубъектной реальности не дефокализует и не усыпляет героя, но приводит к «усиленной патафизической бдительности»⁶³⁹, создавая совсем другую утопию:

как мореходы, смотрим ненастье
за высоким окном в наступающих
утренних сумерках.

Созвездия

наших судеб невнятны

в предутреннем свете: они

пропадают в туманности, где Венера

⁶³⁶ Павлов Е. Тавтологии Драгомощенко // НЛО. 2015. № 1 (131). URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/131_nlo_1_2015/article/11274/ (дата обращения: 01.03.2020).

⁶³⁷ Драгомощенко А. Странствующие / Путешествующие (Памяти Василия Кондратьева) // Русский журнал. 1999. 14 окт. URL: http://old.russ.ru/krug/19991014_dargomos.html (дата обращения: 01.03.2020).

⁶³⁸ Барт Р. Гул языка // Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. С. 543.

⁶³⁹ Хьюгилл Э. Патафизика: Бесплезный путеводитель. М.: Гилея, 2017. С. 23.

перед восходом сверкает на звездном пути
трех волхвов, проходящих по небу
и дары приносящих
в чашах осеннего золота,
называя твое рождение
именем спящей весны [ЦП, 35].

Диегетическим двойником миметического «Осеннего рождения» оказывается цикл стихов «Великое однообразие любви» Драгомощенко, целиком построенный на прямой речи о любви. Ощутимо влияние этого цикла на стихотворение Кондратьева, воссоздающего подчас целые сцены из претекста (героиня, стоящая у окна, дуновения ветра от весны к осени и наоборот). У Драгомощенко довольно скоро выявляется и устанавливается как основная тема языковая антиципация: «Мы не спим, ибо *предчувствие слова* касается нас. <...> “Любовь моя”, как трудна радость ночи»⁶⁴⁰. Фоновое присутствие языка, его райский шелест и означает великое однообразие эроса реального:

Гордая девочка с темной мальчишеской головой,
Стоящая
Между двух яблонь весной,
В мире,
Залитом великим однообразием любви⁶⁴¹.

Сюрреалистский вариант миметического метафоризма⁶⁴² Кондратьева, таким образом, оказывается между диегетическим метафоризмом Драгомощенко и миметическим метонимизмом Шваба.

⁶⁴⁰ Драгомощенко А. Великое однообразие любви // Круг: Литературно-художественный сборник. Л.: Советский писатель, 1985. С. 77.

⁶⁴¹ Там же. С. 74.

⁶⁴² Возможно, есть основания говорить даже о патафоризме Кондратьева. Термин «патафора» предложил американский писатель Пабло Лопес. «Если метафора представляет собой сравнение реального объекта или явления с вроде бы не имеющим ничего с ним общего предметом, призванное подчеркнуть сходство между ними двумя, патафора использует это только что созданное метафорическое сходство как реальность, на которой она сама базируется» (Хьюгилл Э. Патафизика: Беспольный путеводитель. С. 97).

В текстах 1990 года – цикл «Прогулки, по ином Тристане», «Чай и карт-постали», «Паркетная лекция», «Дерево двух», «Дама с моноклем» – сквозь метафоризм начинают проступать признаки сюрреалистского, и растет значение приемов авангардистского письма. Однако эти приемы меняют принцип действия. Так, параномазия, подчас становясь элементом автоматического письма, позволяющим ослабить логические связи в развитии мысли, в контексте всего стихотворения и при установке на нарративный мимезис, наоборот, подчеркивает рациональную сделанность, намеренность аллитерационных сгущений: «Око, орало оводу. / Переселение Гелиака в эклиптике <...> Пар. Окалина озера / ртуть кипела, и зеркало» [ЦП, 47].

Другим, более важным новшеством становится то, что Кондратьев и в этих стихах, и в рассказах, статьях, стихотворениях в прозе оперирует сюрреалистскими словами и образами уже как концептами, взятыми из сюрсистемы. Среди таковых: сон, воображение, объективный случай (антиципация), мечта, грёза, взгляд, глаз, зеркало и зазеркалье, путешествие-фланирование, память-забвение (индивидуальные вариации – дежа вю и жаме вю), детство, любовь⁶⁴³. История этих «терминов» учитывается на интенциональном уровне, однако не разворачивается в текстах, поэтому такие понятия входят в состав высказывания одновременно как инородные элементы с измененной мотивировкой и как естественные, закономерные слова художественного дискурса. Кондратьев просто наполняет ими поэтический тезаурус не только своей поэтики, но и русской поэзии в целом. Таким образом, сюрреалистический словарь, сюрреалистическая энциклопедия (в бретоновское время основные варианты внешнего языка описания) замещаются *сюрреалистским тезаурусом*. Собственно поэтому дальше концепты встраиваются в некую игру, помещаются в разные

⁶⁴³ В том числе тавтологические конструкции «любитель любви» [ЦП, 60] или «любители любовей» (название прозаического текста 1996 года), отсылающие к элюаровскому «влюбленному в любовь» и означающие поэта-сюрреалиста. И. Вишневецкий обнаруживает общекультурный генезис этого мотива, возводя его к бальмонтовскому тексту «Люби» (со строкой «Люби любовь. Люби огонь и грёзы») и далее к Шелли, Данте и Блаженному Августину. См. подробнее: Вишневецкий И.Г. Литературная судьба Василия Кондратьева // НЛЮ. 2019. № 3 (157). С. 254.

контексты, включаются в неологические трансформации: «Мадалена *предбывшая*, сыпала смолью / и Майра, *каждодневица случая*. Всякий / из *встречных* – последний. В *нарочных* местах / каждый шаг, *слеп*» [ЦП, 57]. Еще одним способом тезаврирования сюрреалистского становятся мифологические аранжировки: например, в стихотворении «Как сейчас вспоминаю, вечно влюбленный...» природные образы и фигура сатира могут, как предлагает Ю. Демиденко⁶⁴⁴, прочитываться через элементы экфрастического описания «Пана» М. Врубеля. Миметическим временем вновь становятся утренние сумерки, поскольку на картине Врубеля изображена старая луна, в северном полушарии означающая рассвет. В другом тексте Кондратьев дает эту диспозицию в сжатом виде: «*старые* лица / в сумерках тихо мерцают» [ЦП, 118].

Тезаврирование может пониматься как буквальное накапливание золота сюрреализма, отдельные элементы (концепты) которого рассеиваются в пространстве русской культуры:

пунктиры, они облакают чаепитие с облаками. *Любитель любви*, чашечница на веранде

утро пчел, *золотое* по Петербургу

(мы) *бродили*, полные *изумления*. Геодезия в правилах *припоминания снов*. Тело *города*, *скрытое* сетью вен и неисчислимых капилляров. *Картина* двух. Сюда же относят *виды фигур*,

испещренные *звездами* и планетами. Посреди поля *девушка*, платье ее *состояло из глаз*, *широко раскрытых*

навстречу, как показалось, станция уведомления [ЦП, 60].

Нарочито изолированное в скобках «мы» подчеркивает синтаксическую изоляцию конструкции «мы бродили, полные изумления». «Мы» здесь не риторическое, а сюрреально отрешенное, оно же будет использоваться как в автоматических текстах Кондратьева, так и в текстах, где становится заметным влияние поэтики Драгомощенко и «языковых поэтов» США: обильное

⁶⁴⁴ Об этом см.: Корчагин К. Комментарии // Кондратьев В. Ценитель пустыни. С. 182.

использование абстрактной лексики и цепочек причастных оборотов, орнаментация поэтического нарратива, дополнение рациональным диегезисом чувственного мимезиса: «Комната не имела нужды к описанию, / как и действие к продолжению»; «Тропизмы и синкопы кадра, чувственность / и голод: города / не для охотников за пристальными образами, / а хроника сентиментальности»; «Симультаническая молва / перекрывала проспект желания / стать ясновидящим. Ландшафт был шахтой страха / перед попыткой в бездну» [ЦП, 63] (текст «Паркетная лекция», посвященный сыну Драгомощенко – Остапу). Но, как правило, и такая поэтика у Кондратьева деформируется через прошивание сюрреалистскими концептами:

...Это бывало *ночами*,
смеркающимися в гримасы разошедшихся линий,
в небывалые джунгли, в полярное зарево, в фата-моргану
порывающегося из *подсознания*
плывуна, вовлекавшего в *метаморфозы*
загадочных празднеств, которые *мы забываем*,
изнемогая к *утру* [ЦП, 76].

Принципы и результирующий эффект сюрреалистского тезаврирования особенно становятся очевидными на фоне ранних текстов Кондратьева, где те же мотивы и образы, важные для сюрреализма, использовались в другой, неоромантической логике, еще не как концепты сюрсистемы. В этих текстах проявлялись черты городской элегии 1960-70-х гг., были стабилизированы синтаксис и просодия:

Призрачным шагом я прохожу по реке,
вспоминаю прошедшее время и время, что будет...
Все же свет от окна остается
моим,
сонная ночь и туман,
старые письма и старые мысли,
шепот в крови и безумие [ЦП, 102].

Окончательно уходит сюрреальное из стихотворений с рифмой, которых, впрочем, немного: «Так срывает осень покрывало лета

или весны, / так уходит жестокий ветер морозу в угоду. / Пролетают над маленьким городом сны, / по ночному указу отпущенные на свободу» [ЦП, 107]. В этом тексте «сны» и «свобода» как понятия еще не связаны с сюрсистемой.

В сюрреалистском тезаурусе Кондратьева обращает на себя особое внимание поливалентный концепт *пустыни*. С одной стороны, он актуализирует само значение пустоты, пустотности (важное для понятий-инципитов), выстраивая диалогические связи в поле мировой и русской поэзии. Из-за того, что «любое пространство может выворачиваться своей пустотной изнанкой»⁶⁴⁵, художественная реальность приобретает черты патафизического воображаемого измерения, наполненного собственной потенциальностью. К. Корчагин демонстрирует это, сопоставляя пространственные профили В. Кондратьева и Л. Аронсона: лимб – рай, имманентность – трансценденция соответственно⁶⁴⁶. Одновременно с этим кондратьевская модель существенно различается с концентрическими пространствами Бретона, утверждающими своими топологическими трансформациями свободу субъекта: «Роза фантастическим образом обращена *внутрь себя самой*. Ее да восхитительной птички-ибиса в нарядном воротничке вполне достаточно, чтобы мечта человеческая никогда не умирала»⁶⁴⁷. У Кондратьева, наоборот, получают распространение вовне и совпадают «в мерцающей пустыне черных топей» [ЦП, 19] одинаково безразличные к человеку миметический карельский и мифологический петербургский топосы.

С другой стороны, от концепта пустыни получают развитие сюрреалистски обработанные и скомпонованные образ песка и мотив ветра, стыкующийся с мотивом человеческого дыхания (рождения), отчего образуется субъектный триггер – *детские образы*. Благодаря им мир наполняется любовью, желанием; начинает казаться видимым «межпредметный клей», а сама пустотность положительно переозначивается: так, «в разрывах пустоты, любимой ветром», медлительный вздох «стремится по пескам ребячьим криком / в

⁶⁴⁵ Корчагин К. «Жить на краю посреди пустоши значит жить в самом сердце...» // Кондратьев В. Ценитель пустыни. С. 11.

⁶⁴⁶ Там же. С. 10-11.

⁶⁴⁷ Бретон А. Безумная любовь. Звезда кануна. С. 145.

рождении своем, прозрачностью отмыть от буквы слов рой» [ЦП, 30]. Практически любой объект «в ветре <...> обретает движение» [ЦП, 36]. «Ветер, легчайший спутник наслаждений» [ЦП, 58], в отличие от сюрреалистов с их гегельянским духом, больше связан у Кондратьева с веяниями истории, культуры, речи. Мифологическая поэтика дополняется общекультурным типом аллюзивности: «...пустынная улица в даль уводит, / девочка гонит резиновый мяч» [ЦП, 90] (возможна параллель с картиной «Меланхолия и тайна улицы» Д. де Кирико). Особенно позитивной реальность предстает в пространстве детского сна: «Вышли купаться девочка и мальчик / на золотой бережок» [ЦП, 103]; мальчик – «ангел в детских сандалиях», вокруг него – «желтый песочек» [ЦП, 111]. Алхимический мотив превращения песка в золото⁶⁴⁸ тоже отсылает к идее тезаврирования сюрреалистского как чего-то особенно ценного, но эксцентрического, рассыпающегося (тезаурус).

Патафизическая идея позволяет рассматривать пустотность в терминах потенциальности («В пустынном ландшафте исчерпываются все возможности и не происходит ничего, потому что все в равной степени вероятно и невысказано» [ПП, 309]⁶⁴⁹), а также страховать от избыточной хаотичности: «Мы обращаемся к ней [патафизике. – О.Г.] в трудных случаях, когда странности и парадоксы сделали жизнь эксцентрической несколько выше сил. Здесь и вступает не признающая противоречий “наука воображаемых решений”, для которой *любая возможность дана реально*» [ПП, 162]⁶⁵⁰. Данность такой реальности легко подвергается сюрреализации с помощью антиципационных механизмов: «...призрачность и равнодушие *встреч* / Будят вчерашнее *ожидание*» [ЦП, 29];

⁶⁴⁸ Еще пример: «Как новые поселенцы / строят свой дом на песке и сваях, не разбирая причины, / так нам, укрепляясь единой мыслью, в думах о крове и хлебе листать золотые страницы» [ЦП, 132].

⁶⁴⁹ Кондратьев В. Показания поэтов: Повести, рассказы, эссе, заметки. М.: Новое литературное обозрение, 2020. Здесь и далее прозаические тексты Кондратьева цитируются по этому изданию с указанием в скобках ПП и номера страниц.

⁶⁵⁰ В этом отрывке из рассказа «Мурзилка» задействована конкретная цитата из «Деяний и суждений доктора Фаустролля, патафизика» А. Жарри, где он дает определение патафизики, уже цитированное нами выше.

«предвосхищение встречи двух / полнит дерево ожидание» [ЦП, 65]. Этот принцип срабатывает даже в самых ранних, регулярных стихах: «Так давай подождем. Ведь для этого вечер и ночь / нам отмерены щедростью времени» [ЦП, 127].

Патафизика, хотя и применяется только «в оперативных целях», может «на неиспорченный организм <...> подействовать, как называют медики, парамнезией» [ПП, 162]. Медицинский дискурс нередко становится концептуальным фоном для выстраивания художественного и нарративного времени по сюрреалистским принципам, в том числе когда активизируется мотив забвения/забывания или сюжетная функция неузнавания, ассоциирующаяся как с фольклором, так и с театральными жанрами. Например, в тексте-письме «Петроградский проспект»: «Петербург, после дождя. Я позволил себе парафраз названия известной, 1942 года, картины Макса Эрнста: перспектива ландшафта, организованного в нагромождениях форм, неузнаваемых (*агнозия? жамэ вю?*), но смутно припоминаемых – в плане скорее метафизическом, чем конкретно. Исторический пейзаж, отреченный непредвзятым разумом от номинализма. Чувство отжитости, духовного и физического тупика, таким образом, разрешается в самопреодолении, возрождением в прямом, предметном чтении-видении. Происходит открытие Лептербурга» [ЦП, 144]. Автономизация знаков культуры и сюрреальная реорганизация времени при тезаурусном, предметном чтении-видении служат средством обнаружения пространства утопии или, как это происходит у Кондратьева, ностальгии.

Жамэ вю можно считать оригинальным приемом Кондратьева, с помощью которого выражаются агнозическая природа субъекта и патафизический принцип мироустройства. Прием этот, скорее всего, является частным случаем остранения, которое «в случае Кондратьева <...> обретается как ментальное странствие»⁶⁵¹. Странствуя, субъект тезаврирует вокруг себя пространство утопии-ностальгии: «...универсалии, хотя бы и с оглядкой на Витгенштейна, у нас в Лептербурге реальны» [ЦП, 146]. «Открытие Лептербурга» – это статья Б. Констриктора, на которую ссылается

⁶⁵¹ Скидан А. Василий Кондратьев: до востребования // Скидан А. Сопrotивление поэзии: Изыскания и эссе. СПб: Борей-Арт, 2001. С. 80.

Кондратьев в пассаже из «Петроградского проспекта» и в которой Лепетербург, сохранившийся в текстах Д. Хармса, А. Введенского, К. Вагинова, предстает экстремальной точкой существования⁶⁵².

Таким образом, определяется и место жительства Гипноса – сюрреалистического поэта – город на берегу Леты: «Будить петербургскую память – все равно, что тревожить с юности дряхлого наркомана, сомнамбулу, у которого я и не я, было и не было – все смешалось» [ПП, 165]; «...обращенный у моря на все стороны света... этому городу, кроме своего будущего, вспоминать нечего» [ПП, 209]. Тезаурусная сетка предоставляет возможность возникнуть еще одному жанровому варианту – сюрреалистскому путеводителю.

В поэтических текстах гипносический выбор в пользу сна, а не сновидений также очевиден. При этом на летеиском берегу доступны теперь не только осенняя жизнь и вспоминание будущего, но и весеннее, сюрреальное (воз)рождение: «Ты лежишь неподвижно, без снов, словно пришла ниоткуда / и уйдешь ото сна в пробуждение / трудной весны» [ЦП, 35]. Снам противопоставляется в том числе дрема как характеристика самой жизни живой души – жизни как предшествования сну, его предвосхищения: «То, что мучит нас – только сны, потому что душа наша спит в тесных объятиях нежной дремы» [ЦП, 138]. Образами-сигналами «рождения ото сна», а также ностальгического неузнавания становятся птицы: «Взлетает к небу / путь прочертив, сова⁶⁵³ и сон / рождение» [ЦП, 50]; «Под них расцветают деревья и травы / и птицы / строят начало своей любви / навсегда. / Но встану ли я, поднимусь ли?» [ЦП, 137]; «Как я хотел бы, / чтобы по-прежнему снова вернулись ко мне / старые ветлы и вороны – там, / где печальная девушка смотрится в озеро / и не видно лесу конца...» [ЦП, 125]; «...нечто во мгле, развеиваясь, тянет ночью слепых окраин, / с птичьим шорохом проистекающих за глаза, намекая / неизвестный вид <...> день за днем вовлекаются в эти / строения сна, / свариваясь, эпизоды из жизни» [ЦП, 76-77].

Гипносическая позиция наблюдается и в сюрреалистском отношении к смерти: «...давайте перестанем пижонить со смертью,

⁶⁵² Констриктор Б.М. Открытие Лепетербурга // Михаил Кузмин и русская культура XX века. Тезисы и материалы конференции... С. 108.

⁶⁵³ Сова к тому же является одним из животных символов патафизики, у себя дома сов держал и А. Жарри.

притом не своей» [ЦП, 145]; «чудо просто-любви / открывается в вечности умирания»; «смерть не страшна ни деревьям, ни травам – / они в неосознанной просто-любви» [ЦП, 25]. В последних стихах Кондратьева начинает проявляться новый взгляд на эту проблему, но окончательно он не успеет оформиться. Так, в стихотворении «Цвет благовествующий» изначальная отсылка к М. Кузмину («Ангел благовествующий») и уже привычное патафизическое совпадение в любви-смерти неожиданно пронизываются мотивами гумилевской поэзии:

Царство численности далеким водоворотом
в крови пенится, протекает кровью

миллионов по тающим землям: вот знамя
завоевания, – войной, миром –
неважно, – цвета
вздохов живущего,

что только одно, отпуская, собирает все
падать по капле в одно только море [ЦП, 83].

Н. Гумилева часто (не в последнюю очередь благодаря высказываниям И. Бродского) приводят в качестве примера поэта, чья смерть пришлась на начало какого-то действительно нового, возможно, наиболее плодотворного этапа творчества. Кондратьев, пожалуй, не менее значимый и печальный пример того же рода.

Еще один вариант собирания сюрреалистских понятий представлен в рассказе «Зеленый монокль», в нем посредством концепта *зеленый цвет* соединяются стратегии *экстатического*, *эксцентрического* и *эзотерического*, *интроспективного* мировосприятия. Центральный образ в тексте – «тонированный зеленым монокль», «в который видны, весь Изумрудный Город, совсем прозрачные, насекомые явления» [ПП, 188]. Даже этот конкретный предмет субъект повествования Кондратьева воспринимает сквозь призму истории сюрреализма: «Этот, можно сказать, окуляр теперь редкость, которую я поэтому понимаю почти символически: особенно то, как он выпадает у актеров, изображая вопиющий взгляд, дает намек эстетический, двусмысленный. Недаром его обожали сюрреалисты...» [ПП, 189].

Оптические возможности этого зеленого объекта позволяют погрузиться в эзотерические глубины культурного и мифологического подсознания: «...раздробленные отражения сияющего над городом *бледного зеленоглазого бога*; индусы зовут его Сомы и верят, что он дает поэтам вдохновение, солдатам твердость и подсказывает гадалкам. Маги учили, чтобы разглядеть его лицо, как в зеркале, нужно “вернуть себе полное тело”, т.е. выкурить в полнолуние папиросу. Однако это *лицо спящего*, потому что ведущий тебя взгляд *видеть нельзя*» [ПП, 188-189]. Неразличением внутреннего и внешнего, физического и метафизического грозит встреча с мифическим зеленым человеком: «Бывали и времена, когда люди видели здесь того, кого до сих пор зовут “Зеленым человеком”, говорившего от имени богов. Тогда, по легенде, луна сходила на землю» [ПП, 192-193]. Лунный пейзаж порождает сомнамбулическую поэзию, предшественницу сюрреальных практик: «Зеленый взгляд, преследующие поэтов глаза безнадежно возлюбленных, точнее всего определить как сомнамбулический; в слепом зрачке монитора сменяются образы, блуждающие в эфире: возможно, мерцающая и невыразимая причина влечения, постыдной зависимости? Подозрительный гость и безукоризненный дэнди, этот бледный Пьеро при луне, бродит по городу, или, как говорят, клубится вовсю» [ПП, 193]. Зеленые глаза и сам *зеленый взгляд* на мир теперь, оказывается, применим не только в рамках био-сюрреализма. Хотя и этот второй путь остается доступным.

Оптические свойства зеленого объекта делают мир *прозрачным*, давая возможность вырваться вовне – в микромир нечеловеков: «Одоевский пишет, что “преломление зеленого луча соединено с *наркотическим* действием на наши нервы и обратно”, а дальше, что “в *микроскоп* нарочно употребляют зеленоватые стекла для рассматривания *прозрачных насекомых*: их формы оттого делаются явственнее”. Но что меня поразило, так это тонированный зеленым монокль: я очень хорошо помню, как в детстве заметил такой за витриной в антикварной лавке» [ПП, 189]. Намеченное здесь тезаурусное пространство объединяет сюрреалистическое толкование поэтического письма через наркотическое гипнотическое действие, расширение возможностей зрения (микроскоп), концепты прозрачности и случайных находок объ-

ектов (антикварная лавка выполняет ту же функцию, что и блошинные рынки в сюрреалистическом нарративе), а также образы насекомых. Цитаты взяты Кондратьевым из фантастической, мистической повести «Косморама» В. Одоевского, что вводит дополнительный подтекст, связанный с еще одним нечеловеческим объектом – куклами (дело в том, что косморамой в тексте называется обыкновенный раек). Б.П. Голдовский считает, что «близость литературного творчества Одоевского фантастическому миру театра кукол очевидна. И даже не потому, что им была написана одна из первых русских пьес⁶⁵⁴ для театра кукол, а потому, что он органично принадлежал этому эксцентричному миру, как принадлежали ему многие другие писатели и драматурги – от Альфреда Жарри – до Даниила Хармса»⁶⁵⁵.

Но далее в «Зеленом монокле» Кондратьев развивает кукольную тему через образы кинематографа – современного райка: «Если вы помните “Калигари” и сомнамбулу Чезаре, которого этот шарлатан и, как говорят французы, “курилка” возил в чемодане по всей Германии, вы знаете, как этот взгляд буквально навис, заставив Европу оцепенеть. Плакаты “Ты должен стать Калигари” и куклы берлинского сомнамбулы заполнили все синема и балаганы от Сан-Франциско до Петербурга» [ПП, 194]. Сам кинематографический медиум и фигура сомнамбулы из «Кабинета доктора Калигари» актуализируют историю сюрреалистских проявлений в русской поэзии 1920-х гг. Герои этого фильма, а также К. Фейдт, сыгравший Чезаре, упоминаются в стихотворении М. Кузмина «Ко мне скорее, Теодор и Конрад...» и его книге стихов «Форель разбивает лед»: «На коленкоровом *зеленом фоне* / Оборванное спало существо»⁶⁵⁶.

В «Форели...» лейтмотивным и отчасти структурообразующим компонентом является зеленый цвет. Как «зеленый край за паром

⁶⁵⁴ Театрализация последних стихов Кондратьева видится закономерным развитием его сюрреалистического мимезиса, ведь пьеса – миметический текст по определению; «так лирическая поэзия соприкасается с поэзией драматической» (Рикер П. Время и рассказ. Т. 1. С. 10).

⁶⁵⁵ Голдовский Б.П. История драматургии театра кукол. М.: Галерея Анастасии Чижовой, 2007. С. 144.

⁶⁵⁶ Кузмин М. Стихотворения. СПб: Академический проект, 1996. С. 543.

голубым»⁶⁵⁷ предстает реверс мира, другое измерение – мифическая зеленая страна: «Там светит всем зеленый свет / На небе, на земле»⁶⁵⁸. Лирический герой встречается возлюбленного с зелеными глазами⁶⁵⁹:

– Ты дышишь? Ты живешь? Не призрак ты?

– Я – первенец *зеленой пустоты*⁶⁶⁰.

Так происходит возвращение к изначальному концепту пустоты. В этом контексте кондратьевский лирический субъект – *вторенец* «зеленой пустоты». И действительно, в стихах 1990-го года начинает складываться мотив Второго: в качестве воображаемого пространства выступает некая «картина двух» [ЦП, 60], а на феноменологическом уровне возникает «предвосхищение встречи двух» [ЦП, 65] (Второй объединяет сюрреалистские понятия объективной случайности – предвосхищение и встречу). От идеи двойничества в романтизме через жест сюръективного отслаивания и вторичность ситуации постмодерна Кондратьев приходит к признанию необходимости Второго в современном сюрреалистском тезаурусе.

Прорастание Второго как в воображаемом, так и в зеленом пространстве возвращает к теме циклического перерождения субъекта и мира, о чем постоянно думал сам Кондратьев: «...когда-то, до совсем недавнего времени мне доставляла удовольствие эта физиологичность и даже “сезонность” в восприятии жизни⁶⁶¹ – после книжного детства и закованности: а сейчас не знаю, не обернется ли это пустотой и смертью для всякого движения вперед. Я вспоминаю мысли Голосовкера о мифе человеческой жизни – похоже ли это на библейский страх “отпасть от Бога”? И действительно ли падение и

⁶⁵⁷ Кузмин М. Стихотворения. СПб: Академический проект, 1996. 532.

⁶⁵⁸ Там же. С. 537-538.

⁶⁵⁹ Можно дополнить этот интертекст образом зеленой свечечки с фаллической коннотацией из пьесы «Убю король» Жарри.

⁶⁶⁰ Кузмин М. Указ. соч. С. 544.

⁶⁶¹ В связи с этим Кондратьев обращался в стихах к образу Адониса, интерпретируя его через растительную метаморфозу: «Так в горшочках Адониса зарождаются корни / и весенние почки живут в ожидании» [ЦП, 36].

искус так истинны? Не всегда верится в то, что следует из размышления» [ПП, 651-652] (из письма к А. Драгомощенко). Именно фигура Второго способна приводить к пагубной равнозначности противоположностей – человеческого и нечеловеческого, скрытого и явного, воображаемого/потенциального и реального/действительного. Имя философа Я. Голосовкера в письме к Драгомощенко, как кажется, возникает неслучайно. Здесь видится очередной концептуальный узел.

«Сезонность в восприятии жизни» означает наличие таких метаморфоз в пространстве воображаемых решений, при которых образы насекомых и кукол предстают проекциями био-философских идей имаго и имажинации. Имагинативная гносеология, по Голосовкеру, предполагает не в последнюю очередь способность воспринимать неразрешимость противоречий, «энигм», антиномий; «существенным компонентом имагинативного познания выступает разум воображения, который в свою очередь руководим интеллектуальной интуицией и “умным чувством”, познающим непознанное»⁶⁶². Идея умного чувства Голосовкера перекликается с рациональной чувственностью, присущей поэтике Драгомощенко и влияющей в отдельные периоды на Кондратьева. В рассуждениях об умном чувстве Голосовкер задействует био-сюрреалистские понятия: «Не умным ли чувством мы познаем еще непознанное, для чего еще и слов нет? Не умным ли чувством мы, *как щупальцами*, осязаем истину, в одной только догадке имея все доказательства? Не умным ли чувством мы иногда угадываем грядущее, называя это *предчувствием*? Но тогда не создаем ли мы тем же умным чувством и нечто *новое, небывалое*, и, творчески комбинируя, из *воспоминания и опыта*, уже нам известное, добавляем в мир неизвестное? Но тогда это умное чувство и есть воображение, есть *другое имя для воображения*»⁶⁶³.

⁶⁶² Арапов О.Г. «Имагинативная философия» Я. Голосовкера и «имагинативная метафизика» Г. Башляра: две модели философии воображения // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Философия. 2017. Т. 21. № 2. С. 160.

⁶⁶³ Голосовкер Я.Э. Имагинативный абсолют. М.: Академический Проект, 2012. С. 83.

Концепции умного чувства, рациональной чувственности в рамках кондратьевской рефлексии о сюрреализме и его аналогах в русской поэзии неминусемо связываются с эмоционализмом М. Кузмина. В декларации движения 1923 года в большом количестве возникают концепты, которые окажутся существенными для сюрсистемы: любовь, поэзия, движение, витальность, иррационализм: «Проявление *творчества* как *любви* и жизни неразрывно сопряжено с *движением* [курсив авторов. – О.Г.] <...> Божественный, интуитивный, *безумный разум* – путеводитель художественной мысли; логически, научный рассудок допустим только в эмоционально измененном виде, когда он, будучи, по существу, противоположным разуму, к нему приближается»⁶⁶⁴. В поэзии Кондратьева функции чувственного разума и сентиментальной памяти объединяет образ камня, являющегося неотъемлемым элементом ледяного и карельского ландшафтов. Онемевший камень [ЦП, 27], простуженный камень [ЦП, 28, 64] становится важной рецептивной точкой универсума – всеобщего стиха (*versus*), дейктически раскрывая присутствие всеобщего сновидного принципа: «О любви никто не сказал – / это только *забытый сон*, / стон *холодного камня* из вечного плена» [ЦП, 38].

Сентиментальность ранних стихов, как и сюрреализм, осмысляются Кондратьевым именно через Кузмина. Эмоционализм организует поле эстетики, сюрреализм формирует категориальный аппарат. Наиболее четко эти линии очерчивает Кондратьев в статье «Предчувствие эмоционализма». Можно согласиться с А. Скиданом, что «эта небольшая по объему статья и сегодня поражает своей решимостью и размахом. Поместить поиски Кузмина двадцатых годов в мировой контекст, связать их с панорамными вещами на границе стиха и прозы, создававшимися в 40-х Бретоном (“Ода Шарлю Фурье”) и У.К. Уильямсом (“Паттерсон”), с “проективным стихом” Чарльза Олсона, увидеть ту же тенденцию “расширения пределов допустимого” в развитии ленинградской поэзии – от Вагинова и Обриутов до А. Драгомощенко, В. Кучерявкина и

⁶⁶⁴ Кузмин М., Радлова А., Радлов С., Юркун Ю. Декларация эмоционализма // Литературные манифесты от символизма до наших дней / Сост. С.Б. Джимбинов. М.: XXI век – Согласие, 2000. С. 353-354.

С. Завьялова, – <...> никто ни до, ни после Кондратьева не предпринимал столь дерзкой и масштабной попытки»⁶⁶⁵. Кроме того, этот опыт рефлексии о сюрреализме позволяет увидеть, что реализация сюрреалистического кода в русской поэзии гораздо в большей степени завязана на развитии кузминской линии эмоционализма, а также традиции сентиментального нарратива⁶⁶⁶, нежели на проявлении символистского и постсимволистского поэтического мейнстрима. В одном из писем И. Вишневецкому Кондратьев говорит об этом довольно прямо: «Мистический образ сущего я понимаю в терминах обыденного, хотя и эстетизированного, окружения – и, кстати, предполагаю эстетизм и “романтичность” куда более демократическим и естественным, чем то, что есть в символизме или обэриу»⁶⁶⁷.

Кондратьев в своем размышлении об эмоционализме, выходя на поэтический проект Ч. Олсона, схватывает, что чрезвычайно важно, сам момент *объективации сюрреализма/эмоционализма*: «Новое отношение к форме взаимосвязано с новым отношением к реальности. “Проблема, – пишет Олсон, – наделить свое творчество серьезностью <...> достаточной, чтобы заставить рукотворную вещь занять подобающее место рядом с творениями природы”. С этим связано понятие “объектизма”, которое вводится для метафизического переосмысления “неисчерпаемого мира предметов” и действия художника, направленного на его избавление от лирического вмешательства

⁶⁶⁵ Скидан А. Совпадение в пейзаже. Памяти Василия Кондратьева // Скидан А. Сумма поэтики. М.: Новое литературное обозрение, 2013. С. 200.

⁶⁶⁶ В качестве наиболее очевидного примера выступает стихотворение «Сентиментальная дорога»: «Штукатурка что мрамор; / мелкие стекла дверей открывают потерянный мир. / Весь этот мир – память» [ЦП, 118].

⁶⁶⁷ Цит. по: Вишневецкий И. Памяти Василия Кондратьева. URL: <http://www.litkarta.ru/rus/dossier/vishnevetskiy-o-kondratieve/> (дата обращения: 08.03.2020). Также Кондратьев всегда подчеркивал особую роль романтизма в становлении русской литературы, например, в тексте «По страницам русской романтической антологии»: «Именно романтизму русская проза обязана самыми интересными эстетическими достижениями <...>. Развитие и обновление русского романтизма мы вообще знаем достаточно плохо: особенно мистический гротеск, идущий от традиций “масонского романа” XVIII века и заложенный Владимиром Одоевским, не рассмотрен в своей перспективе» [ПП, 101].

индивидуального “Я”»⁶⁶⁸. Это и есть та смычка сюрреалистского с объектным, которая определяет поздний сюрреализм, а также потенциальные альтернативы, заложенные в сюрреалистическом коде. Объективацией Кондратьев объясняет и *миметический поворот*: «...это приводит к поэтическому произведению, сущностью которого будет *не описание, а воссоздание* неповторимого эмоционального восприятия путем “проецирующего” перенесения в “открытое пространство” собственно вербальных, ассоциативных возможностей поэзии»⁶⁶⁹. Впрочем, проявления миметического письма уже свидетельствуют о наличии мимезиса в самом коде; собственно уже Бретон, характеризуя принцип автоматизма, говорит не об имитации ментальных образов, а о проекции самих структур бессознательно. Мимезис подтверждается и в идее Олсона соположить поэтическое творение с природным явлением.

В эмоционализме, у Кузмина и поэтов его окружения, по Кондратьеву, уже было *предчувствие* этого поворота. Поэтому сам эмоционализм Кондратьев рассматривает не как очередное литературное направление, а как «попытку определения возможных путей для русской поэзии»⁶⁷⁰. Это патафизическое по природе своей измерение возможных решений актуализирует вопросы уже не о литературном процессе, но о динамических изменениях внутри концептуального и эстетического кодов. Сама динамика здесь означает то представление о движении, столь важном для сюрреалистского тезауруса, которое охраняет изначальное постоянство того, что собственно изменяется⁶⁷¹. Именно такие антиномии Кондратьев обнаруживает непосредственно в литературном поле и притягивает их к себе. Так и возникают «великое однообразие любви» А. Драгомощенко

⁶⁶⁸ Кондратьев В.К. Предчувствие эмоционализма (М.А. Кузмин и «новая поэзия»). С. 35.

⁶⁶⁹ Там же.

⁶⁷⁰ Там же. С. 36.

⁶⁷¹ В свою очередь, это дополнительно отсылает к ставшему центральным для патафизики образу спирали из «Убю короля» Жарри, а также к диалектическому закону постоянства-в-изменчивости (Голосовкер Я.Э. Имагинативный абсолют. С. 34).

и «испытанное постоянство»⁶⁷² А. Николева. А ненаукообразное «предчувствие», которое использует Кондратьев в заглавии статьи об эмоционализме и за которое его критиковали академические филологи, становится очередным, очень точным сюрреалистским концептом.

Исследование и грёзовое описание возможных путей поэзии, однако, осложняются сопротивлением культурно-социального контекста позднего СССР и постсоветской России. Лирический, автобиографический субъект в эссеистике и прозе Кондратьева все больше начинает ощущать непонимание окружающих: «В беседах с коллегами, с которыми я обсуждал перевод и издание на русском языке книг французских сюрреалистов, я сталкивался, бывало, с их сперва разогретым культурным энтузиазмом, но в бытовом разговоре на тему потом *пролетал тихий ангел*, благодаря которому я стал подозревать в сюрреализме явление, *специфически* чуждое русской культуре XX века» [курсив автора. – О.Г.] [ПП, 478-479]. Фрейдистские основания французского сюрреализма, определяющие его интерес к процессам подсознания, для исторического опыта пореволюционной России оказываются малопродуктивными, продолжает рассуждать Кондратьев, поскольку русскому психоанализу в это время «пришлось работать не с подавленными, а с очень торжествующими желаниями человечества» [ПП, 479]; подсознание было вывернуто наружу (тема алкоголизма подсказывает вполне конкретные физиологические метафоры), но объектная интенциональность обнаружила в окружающей жизни лишь «пьяное недоразумение» [ПП, 479]. Фрейдизм остается значимым только для маргинальных авангардных групп типа «41°», которые были даже более радикальными в своих экспериментах, чем западноевропейские дадаисты. Лирический субъект в итоге видит в сюрреализме «очень глубокую *травму* современной русской интеллигенции (может быть, *травму рождения*), которая объясняет то бездумный энтузиазм, то снисхо-

⁶⁷² Так называлась комедия поэта и драматурга XVIII века Н.П. Николева, чье имя в качестве псевдонима взял Андрей Егунов. Так же назвал свою статью об А. Николеве Кондратьев. В терминах кода «испытанное» – ‘прошедшее через экспериментацию’, «постоянство» – ‘гомогенность топологической материи’.

дительную усмешку стыда моих некоторых коллег при звуке этого слова» [ПП, 480]. Это очень кондратьевское смещение: не ограничивающая возможности травма, а травма рождения. Для него самого сюрреализм остается понятием и знаком грядущих изменений жизни и человека.

При этом неизбежным контрапунктом становится ностальгическая линия. Именно она и приводит к практикам тезаврирования, направленным на то *сегодня*, «когда наша былая реальность стала колыбельной сказкой, а былые мифы и аллегории разбросаны по всем прилавкам и модным журналам» [ПП, 190]. Крайней точкой ретроспективного взгляда можно назвать ощущение несбывшегося. Оно обнаруживается Кондратьевым в русском Берлине, в районе Петербурга, где жили Хармс, Кузмин, Юркун и где звон колоколов Спасо-Преображенского собора звучит словно «поминальные о пока несбывшемся искусстве» [ПП, 191]. Обращаясь к частным судьбам, Кондратьев делает характерные замечания: «Он [Юркун. – О.Г.] мог бы считаться первым русским сюрреалистом, *если бы все это вполне сохранилось*. К слову сказать, он, как и мессия этого движения, Жак Ваше, обожал журнальную графику, это заметно и по их очень похожим рисункам. Журналы, вырезки, альбомы картинок были у него в целом собрании. Они заменяли ему путешествия, города, по которым ему *было не суждено* пройти, но которые все соединились для него в один» [ПП, 151].

В поисках решения проблемы реального, без которого сюрреалистический проект в России эксплицитно не развивается, Кондратьев обращается к книге русского психоаналитика Н. Осипова «Революция и сон» (1931) и особенно отмечает его попытку «противопоставить “сновидению” не “реальность”, а “норму” жизни» [ПП, 678]. Именно с нормой начинает иметь дело неосюрреалистский образ. «Когда я думаю об истоках и смысле русского сюрреализма, – пишет И. Вишневецкий, – в том числе в том виде, в каком он воплотился у Василия Кондратьева, – то он мне представляется возгонкой невыносимой реальности до невыносимости преодолевающего свободного образа, почти эротического в своей осязаемости»⁶⁷³. Однако ирония заключается в том, что сам

⁶⁷³ Вишневецкий И.Г. Литературная судьба Василия Кондратьева. С. 264.

авангардный проект до сих пор в российском контексте не стал нормой, или, как пишет Кондратьев с цеховой самокритичностью, «“авангардизм” не создал пока еще новой литературной нормы» [ЦП, 142]. Но именно непроявленность эстетической, художественной нормы хотя бы как-то компенсирует жесткость социально-политической нормы, замещающей саму реальность и ограничивающей утопические попытки прорыва к реальному: «Новая литературная норма – в ее отсутствии? В утверждении поэзии как пристально-го бытия в несхватываемом мире и формы как оправданной записи, конкретной не в утверждении, а в воздействии образа и синтаксиса на языковую способность читателя» [ЦП, 142-143].

Опыт сопротивления норме формирует изначально несюрреалистическую черту поэтического субъекта – *интровертность*: «Чем меня всегда пленяли романтизм и сюрреализм: внутренняя скрупулезность, отреченность и абсолютный, хотя и не без задней мысли, конечно, разрыв со всем. Полное отсутствие того холопского энтузиазма перед лицом жизни, которое сделало нашу собственную русскую – самую холопскую культуру столетия (включая сюда богоносцев-титанов авангарда)» [ПП, 682]. Хотя через специфическую интровертность выражается гипносическая позиция поэта: отсутствие «холопского энтузиазма перед лицом жизни», но и призыв «не надо пижонить со смертью». Кроме того, проявляется еще одна несюрреалистическая или, учитывая ситуацию внешней, исторически дистанцированной рефлексии, – экзосюрреалистическая черта – *национальное чувство*: «Нам даже некого назвать учителями, мы вспоминаем чужих людей, которые начинали и не пережили эпоху: теперь, спустя поколения, мы как будто бы живем заново. И не зря наше рассеивание, наш опыт по-своему новый для вечно поэтического ощущения себя бродягой. Ведь страны, где мы жили, больше нет: рассыпалась и сейчас вместе с нами покоряет иные края» [ПП, 208].

В революционные моменты истории актуализируются реальное и национальное, что делает невозможными сюрреалистические акты (или же они осуждаются революционной новой этикой). Наиболее удачным для реализаций сюрреалистического является период ранней и вторичной реакции. Перелом перестроечного времени и начало 1990-х определили неудачу неосюрреалистского проекта Кондратьева. Чуть ли не единственный осознанный сюр-

реалист русской поэзии застал неподходящее для сюрреального время. И это своеобразная кольцевая историческая рифма: в начале некалендарного XX века Б. Поплавский был таким же сюрреалистом вне сюрреалистского момента. Несмотря на принадлежность обоих к типу «проклятых» поэтов и частичное сходство образа жизни, Кондратьеву в большей степени был присущ патафизический интровертированный анархизм. Хотя ситуация потери родины (исторической или литературной) оказывается важнее сюрреалистического интернационала (собственно в 1930-х и особенно в 1940-х гг. сам сюрреализм расколется на бретоновскую поэтическую группу и поэзию Сопротивления, не говоря об обращении некоторых к социалистическому реализму).

Главным различием в этой аналогии является смерть поэтов. Смерть Кондратьева – трагическая случайность. И этого случая не упразднят ни попытки литературных критиков или друзей поэта «оправдать» высшей сюжетной закономерностью это событие, ни лейтмотивные размышления самого Кондратьева о проклятости и влечении к смерти, сколь очевидными ни казались бы самопророчества в стихах и прозе (мотив падения действительно частотен в текстах, хотя, возможно, он является простой проекцией боязни высоты или процесса засыпания). К тому же Кондратьев, в отличие от Поплавского, хотел и планировал сюрреалистическую революцию именно в России. Однако сильнее оказались сомнения в ее возможности и устоявшееся ощущение, что отечественная литература не подходит для этого, а сюрреализм – чуждое явление. Возможно, теперь сюрреалистские концепты повисли без опоры в кондратьевском тезаурусе, как в пустоте. Или такая пустота означает, что это было «последнее» поколение, которое ощущало чуждость и изоляцию русской культуры.

ГЛАВА 4. ВОЗМОЖНОСТИ СЮРРЕАЛИЗАЦИИ В ИННОВАТИВНОМ ПОЛЕ ПОЭЗИИ

§ 4.1. Топологические вариации и сюрреалистический юмор в художественной реальности Л. Шваба

В постмедиаальную эпоху стратегия поэта и видение поэтической практики, образ поэта и комплекс значений поэзии далеко не всегда могут быть описаны через ценностный анализ самого языка и литературы. Поэтическая практика Л. Шваба, характеризуясь отказом от прямого высказывания и демонстрируя специфическую художественную реальность, требует выявления основных принципов устройства художественного времени и пространства, типов модальностей и скрытых интермедиальных связей, заключенных в текстах или реализуемых в процессе их функционирования и восприятия. Сама логика бытования стиха и становится поэтологическим принципом. Ставшее уже общим сравнение внутреннего текстового пространства Шваба с сюрреалистическим сновидением при расширении художественного и медиального контекста способно приблизить к пониманию свойств художественной реальности и места поэта в ней.

А. Бретон в манифесте сюрреализма писал, что сон «обладает *непрерывностью* и несет следы внутренней упорядоченности. Одна только память присваивает себе право делать в нем купюры, не считаясь с переходами и *превращая единый сон в совокупность отдельных сновидений*»⁶⁷⁴. Эта непрерывность со «следами внутренней упорядоченности», которая как будто каждый раз нарезается отдельными фрагментами, проявляет себя именно в этом скрадывании (в «купюрах» или в скобках – еще одном образе бретоновского манифеста), напоминает о себе при пробуждении, когда остаются только «поверхностные пласты». Именно об этом механизме непрерывности и дискретности, потенциальности и актуальности говорит Бретон, отмечая «*многослойность сна*», отчетливо противопоставляя сон как единую платформу и сновидения

⁶⁷⁴ Бретон А. Манифест сюрреализма // Называть вещи своими именами... С. 46.

как вариационные серии явлений, признавая, что больше всего любит то, «что тонет при пробуждении, все, что не связано с впечатлениями предыдущего дня»⁶⁷⁵. При сюрреалистическом аспекте анализа поэзии Шваба также необходимо удерживать в поле внимания собственно принцип сна и его непрерывность, оставляя на дальнем плане сами «сновидения» – более или менее абсурдные сингулярные события, происходящие с персонажами, время от времени появляющимися в разных стихах.

Сходный механизм актуализации *топологической непрерывности*, при которой сама непрерывность нарушается «при пробуждении», оставаясь, однако, на уровне «внутренней упорядоченности», можно видеть на некоторых протосюрреалистических картинах И. Босха и П. Брейгеля Старшего.

Наиболее показательными оказываются рисунки и черно-белые гравюры, поскольку при их восприятии лимит внимания не превышает из-за отсутствия цвета, а в случае с ранним Брейгелем внешнее отсутствие каких бы то ни было сюрородных мотивов только подчеркивает уже тогда свойственный художнику топологический принцип создания реальности. Например, это можно видеть на путевом рисунке 1553 года «Пейзаж с укрепленным городом», который был создан П. Брейгелем во время путешествия по итальянским Альпам для антверпенской граверной мастерской И. Кока. В центре изображен сам город с детально, но лаконично прописанными зданиями, крышами, мощными башнями. Город вписан в массивы гор, которые подступают к нему сзади. На переднем плане перед стенами города фигуры людей – жителей города, крестьян, пастухов; здесь же, на холмистой местности, стадо домашнего рогатого скота. Слева, чуть вдалеке, сливаясь с ландшафтом, контурно изображена покосившаяся виселица с повешенным человеком. Динамику возможных трансформаций картине придает ветер, который гнет деревья справа на переднем плане, формирует большие, плотные тучи, заполняющие все небо; массивность воздуха переходит в состав гор.

Этот рисунок создает ощущение, что из одной физической материи, фактуры, из одних атомов событийно собираются разные объекты (в том числе человеческие) и что они могут вскоре транс-

⁶⁷⁵ Бретон А. Манифест сюрреализма // Называть вещи своими именами... С. 46.

формироваться или даже пересобраться в другие объекты. Фигуры людей занимают соразмерное место, практически расплываясь по ландшафту в виде небольших уплотнений. Сам образ города, конечно, метонимически репрезентирует тему человека и даже социально-политического (это город-крепость), но по своему происхождению он родственен всему окружающему его пространству. Можно сказать, он укреплен только тем, что создан из того же материала, что и небо, природа, земля и даже ветер; на это указывает сама техника рисунка. При антропоцентрическом взгляде оппозициональная связь города с природой осуществлялась бы только через камень – материал, благодаря которому буквально укреплен город, но предложенная Брейгелем объектно-ориентированная оптика, подчеркивая тотальное родство в мире, показывает непреходящую укрепленность города: даже его потенциальное разрушение не будет означать ничего, кроме пересборки наличествующего материала, что напоминает изменение рисунка складок на ткани при повороте, при дуновении ветра или песочную анимацию, о которой скажем ниже.

Брейгель добивается одномоментного присутствия в утолщенном настоящем актуальной бесконечности: идиллические и пастушьи образы, виселица, город-крепость, ветер в деревьях и в тучах, а также возможность их плавной реконфигурации, которая и открывает путь сюрреалистическому объекту, гибридизированному и подключенному к гомогенному фону единого сна. Протосюрреалистический этап в этом совпадает с постсюрреалистическими проявлениями в искусстве и поэзии второй половины XX – начала XXI веков: эстетика «слишком человеческого» объективируется, сюрреалистическая метафора уступает место экспрессионистской метонимии, акцент с психологии (пусть и глубинной) переносится на сферу аффектов.

Можно сравнить рассмотренный рисунок с одной из гравюр самого И. Кока, для которого «Пейзаж с укрепленным городом» и был создан, – «Колизей, разрушенный варварами» (1551 год). Колизей у Кока даже в руинированном виде обретает цельность в своей значимости для человека, он прорисован четче и ярче, чем фон и окружающая его пустынная природа. Колизей не сделан из того же материала, что и мир вокруг. Начинает осуществляться ментальная музеефикация римского наследия, которое оплакивается человеком, мифологизиру-

ется и сакрализируется; субъект сам определяет видимые им факты реальности. Тогда как в «Пейзаже с укрепленным городом» вместо сакрального – обыденное, а посюсторонность включает аффектацию человека как объекта, что происходит и в текстах Шваба: сакрального разреживания обыденности не происходит даже в специально для этого подготовленных ситуациях, например, в *праздник*: «И праздник случится мирским, беспорядочным, / Поскольку ничего не видать, / И товарищ уж не товарищ» [106]⁶⁷⁶; «В прошлом разжалованный офицер / Душа всего микрорайона / Как лютый зверь бормочет про себя / Настанет праздник а ничего не готово» [34].

Мир у П. Брейгеля увиден глазами наблюдателя (именно так охарактеризовал субъекта своего поэтического высказывания Л. Шваб в интервью Л. Горалик⁶⁷⁷). Точка зрения в ранних рисунках еще локализована внутри, а не над миром, хотя и от перспективы всевидящего ока поздний Брейгель впоследствии уйдет, как и от бытовой многофигурности, хотя основные принципы миниатюриста, проявленные в начале пути, останутся навсегда (несмотря на то, что размер зрелых/поздних картин, как правило, огромный). Локализованная точка зрения (при остающемся вопросе о количестве этих точек зрения), многофигурность (к фигурам относятся и нечеловеческие объекты), миниатюрность входят как составляющие и в органическое устройство поэзии Шваба, а точка зрения, при которой становится заметно гомогенное устройство реальности, подчеркивается сквозным настоящим временем, заставляющим прочитывать дискретные, алеаторические события как внутренне связанные. Это позволяет охарактеризовать поэтическую стратегию Шваба как вариационную, при которой поэт с помощью вариаций прописывает и уточняет одну непрерывную тему, в отличие от тематической стратегии, при которой автор движется экспансивно от темы к теме, используя вариации либо в качестве переходов, либо в качестве перебивок. Стихотворение «Мне кажется я

⁶⁷⁶ Шваб Л. Ваш Николай: Стихотворения. М.: Новое литературное обозрение, 2015. Здесь и далее цитируется это издание с указанием в скобках номера страниц.

⁶⁷⁷ Шваб Л. «Автор мешает, он путается под ногами»: интервью с Л. Горалик // Colta. 2015. 2 нояб. URL: <https://www.colta.ru/articles/literature/9103-leonidshvab-avtor-meshaet-on-putaetsya-pod-nogami> (дата обращения: 20.05.2019).

проживаю в раю...» во многом строится на постоянном уточнении точки зрения и даже местоположения («глаза поднимаю», «надо мной»); мир объектов, приходящих в движение, воспринимается модально («мне кажется», «мне жаль»), через жест («рукою указываю»), через аффект («предчувствую»):

Мне кажется я проживаю в раю,
На бесчисленных множествах потайных плоскогорий,
Глаза поднимаю, как бубны,
Рукою указываю на пришедшую в негодность автостраду.

Я предчувствую плен и войну,
Надо мной зависает тряпичный кулик, он же скворушка златозубый.
Планеты приходят в движение,
Оживает маховик силовой станции.

В оврагах белеют детали машин,
Мне жаль основ естествознания.
Я царь, мой обед никогда не готов, я злопамятен, как Иаков,
Я пропал, слава Богу, как говорится [95].

Субъект, мерцающая и собирающаяся, как изображение лица на песке, «пропадает», погружаясь в изначальную материю, в чистую потенциальность. Здесь ею оказывается материя речи, из квантов которой («слава богу», «как говорится») собираются более крупные объекты, например, тексты, также гомогенные миру, и оказывается, что «чувство родства важнее текста»⁶⁷⁸ и что «каждая тварь понимает неспешную речь» [13]. Утолщенное настоящее сингулярных событий (этот вид времени Ж. Делёз определял как Хронос) возвращается в инфинитивную потенциальность (Эон, по Делёзу), при которой событие развоплощается, растягивается по поверхности одновременно и в прошлое, и в будущее: «обед никогда не готов», «я злопамятен» (помнит о зле из прошлого, а в будущем возможна месть), «я пропал» (событие уже произошло и одновремен-

⁶⁷⁸ Шваб Л. «Автор мешает, он путается под ногами»: интервью с Л. Горалик // Colta. 2015. 2 нояб. URL: <https://www.colta.ru/articles/literature/9103-leonid-shvab-avtor-meshaet-on-putaetsya-pod-nogami> (дата обращения: 20.05.2019).

но предрешено). «Чистое событие, – по замечанию Делёза, – это разом и новелла, и рассказ, но никогда не актуальность. Именно в этом смысле события суть знаки»⁶⁷⁹. Именно Эон предопределяет серийность (как серия гравюр), перекомбинацию, вариационность поэзии Шваба.

Пожалуй, самой босховской, соответственно, сюрреалистичной картиной Брейгеля является «Безумная Грета» 1562 года. Грета – героиня фламандского фольклора, вздорная, жадная женщина, готовая обокрасть других или присвоить лишнее даже в аду (по фламандской поговорке). Саму безумную Грету именно в этом композитном виде (с устойчивым эпитетом и с чужим с точки зрения российского контекста именем) легко представить одним из постоянных персонажей поэзии Шваба, наряду с уже существующими англичанином, Фридрихом и Эльзой, Каминским и другими. Легко представим в текстах поэта и красный фон этой картины. Аномально устойчивая повторяемость «красного» и образованного от него «прекрасного» указывает как раз на фоновый (эоновый), а не лейтмотивный характер этого компонента: о лейтмотивности в традиционном понимании применительно к стихам Шваба сложно говорить в силу постоянной смены точки зрения и, как следствие, фигур изображения. Повторяемый элемент, таким образом, если и появляется, то указывает не на вариацию (сновидение, сцена), а на само устройство текста/мира (сон).

Брейгель не забывает и о воинственном характере фольклорной Греты, изображая в ее руках, помимо украденных вещей, меч, создавая тем самым абсурдистски-истинное аллегорическое изображение войны. Ужас и отвращение при панорамной перспективе, однако, уступают место комизму при детальном рассмотрении (например, полуфантастические существа, находящиеся рядом с Гретой). Комизм деталей в швабовских текстах приобретает все тот же знаковый, речевой характер, а также происходит переосмысление принципов сюрреалистического юмора. Например, в стихотворении «Государство куриный бульон пустота...» заявленная в первой строке спаянность объектов в эпической миниатюре выводит постепенно из красного фона на общую поверхность неуместные объекты разных масштабов и разных дискур-

⁶⁷⁹ Делёз Ж. Логика смысла. М.: Академический Проект, 2011. С. 88.

сивных контекстов, обнажая гомогенность птиц, людей, камня, слов, самой войны:

Государство куриный бульон пустота
В трансформаторной будке живут негодяи.
Заболоченные красные луга подступают к форштадтам,
И перепел, перепел ходит, как израненный военлетчик,
Клювом кривым выцарапывает на камне:
Любовь есть война есть любовь [114].

Брейгель нередко прибегал к приему буквализации пословиц (в первую очередь картина «Фламандские пословицы», хотя это есть, как было отмечено, и в «Безумной Грете»). Последняя строка приведенного отрывка из стихотворения Шваба может отсылать к эффекту языковой стереотипии, при которой сам ритм и звук заставляют многократно повторять фразу. Однако в гомогенной реальности вечных трансформаций подобная практика не способна увековечить объект навсегда. Шваб регулярно вскрывает этот механизм появления штампов и стереотипов, деконструируя их или, наоборот, конструируя новые псевдофоризмы и псевдоостроты («Кришна не плачет», «Чем планета меньше, тем молния долговечней» [111], «Телесная любовь необходима / Фальшивая любовь непобедима» [54] и т.д.).

Топологические вариации художественной реальности возможно рассмотреть и с точки зрения sand art. Этот зонтичный термин объединяет различные практики работы с песком: от создания объемных песочных композиций, скульптур под открытым небом до песочной анимации, при которой песок распределяется аниматором по стеклу, подсвеченному снизу, создавая контрастное изображение, которое в следующую секунду трансформируется, переходит в другое и т.д. Близкими оказываются и отдельные проявления песочной терапии. Направленная на тактильные, мануальные действия, она позволяет актуализировать бессознательное в мелких движениях (можно сравнить с техникой миниатюриста), а создаваемые из песка и изменяемые образы дают выход на уровень символического. Возвращаясь к живописному контексту, стоит вспомнить созданную в 1927 году А. Массоном технику песчаной картины.

Именно гомогенное устройство объектов и среды позволяет увидеть в укрепленном городе Брейгеля и в «военных» текстах Шваба своеобразную *пескографию*, экстериоризованный страх беззащитности и жажду родства с миром. Вдохновителем песочной терапии (или *sand play*) считается К.Г. Юнг, любивший на берегу реки «работать» с природными объектами, с песком, камнями, травами и рассматривавший манипуляции с песком в контексте как детской, так и взрослой психотерапии. Как метод песочную терапию разработала аналитик Д. Калфф уже в 1950-х годах. Любопытно, что специальный поднос с бортами, на котором и свершаются терапевтические *sand play*, получил название юнгианской песочницы. Дно и борта этого короба могут быть выкрашены в какой-либо цвет, чаще всего голубой, который создает фон – море и небо. Разумеется, красный фон «Безумной Греты» или «Государство куриный бульон пустота...» работает на более сдвиговый эффект⁶⁸⁰.

Юнгианский аспект символического бессознательного в контексте швабовских текстов неоднозначен. В интервью Л. Горалик поэт утверждает, что для него неприемлемо «бряцать на неких терапевтических струнах» и «устраивать себе сеансы терапии с помощью художественного высказывания»⁶⁸¹. С другой стороны, там же он сетует на то, что автор и его эмоции во второй книге стихов «Ваш Николай» все же прорываются на поверхность, чего ему самому хотелось бы допускать и чего не было в первой книге «Поверить в ботанику»: «“Ботаника” писалась без читателя. Т.е. речь шла о герметичном кубике. Здесь [во второй книге. – О.Г.] я все же читателя как-то чувствовал за спиной. И это совершенно для меня новое ощущение, очень непривычное»⁶⁸². Думается, ситуация написания первой книги в «герметичном кубике» тем не менее напоминает юнги-

⁶⁸⁰ Еще одна живописная техника, основанная на интенсификации фона и общей топологии, – гризайль. Ее как околосюрреалистическую метафору использует В. Кондратьев при описании бодлеровской прозы, которая проясняла «ощущения, скрытые в происходящем вокруг и сочетающие в неком гризайле исключительное с обыденным, логику с абсурдом, сверхъестественное с иронией» (Кондратьев В. Показания поэтов: Повести, рассказы, эссе, заметки. С. 307).

⁶⁸¹ Шваб Л. «Автор мешает, он путается под ногами».

⁶⁸² Там же.

анскую песочницу и «Пейзаж с укрепленным городом». Написание второй книги «с читателем за спиной» приближается уже скорее к sand art и отчасти к песочной анимации, которая разворачивается здесь и сейчас, в уплотненном настоящем, перед зрителями. Для такой анимации необходимо освещение стекла, и в качестве этого направленного света можно рассматривать происходящее в 2000-х годах вписывание Шваба в литературный контекст, в круг других, близких ему авторов и премиальную историю 2010-х годов.

Несмотря на декларируемый автором отказ от терапии текстом, можно наблюдать на образном и мотивном уровне некоторые юнгианские и архетипические элементы (и главный «песочный» архетип – архетип ребенка). Нередко в стихах Шваба именно ребенок оказывается тем, кто пересобирает объекты мира, песчинка за песчинкой (как девочка, которая «превращает» медведя в сборщиков хлопка из стихотворения «Кришна не плачет»). Именно эта эргативная позиция ребенка (теневой для него образ – старик) позволяет ему выиграть войну, пересобрать ее в мир, создавая из этих песочных атомов эпос⁶⁸³. Точно так же и город укрепляется, как только субъект становится всего лишь наблюдателем и начинает видеть гомогенное устройство объектов и их топологическое перетекание друг в друга.

Показательным является текст «Три красные полосы значат Бог...» (2004), начинающийся с символического означивания, вводящего детскую оптику: «На полдник несут сметану и пряник / Весь дом дребезжит как шкатулка / Устремленная алмазами в дымоход» [14]. Едва возникшая ритмическая стереотипия замещается архетипическими образами и партиципаторным восприятием: «Колдуют баба и медведь / Большая мышь пятнистая сова / Ни одного незнакомого звука / Не существует для меня» [14]. Когда эргативная оптика настроена, объекты начинают трансформироваться и буквально выходить друг из друга или входить/вливаться друг в друга; специальным знаком этой песочной анимации становится ребенок:

⁶⁸³ О проблематике слабого и «атомарной эпичности» Шваба см.: Кукулин И. Предисловие // Соколова Е. Чудское печенье. Нижний Новгород: Волго-Вятский филиал Государственного центра современного искусства, 2015. С. 6-8.

Когда звезда летит наискосок
Есть подлый смысл в головокруженьи
Выходит из стены заплаканный мальчик
Он варит кофе беспризорник

Великая почта лежит на земле
Неверный шаг грозит пожизненной усталостью
Живая кровь вливается в салат
Страна глядится в воду кипарисом [14].

Почти точное попадание в брейгелевскую пескографию происходит в стихотворении «И окунь и линь поднимались по нашей реке...» (2011), где точно выбраны точка зрения и место действия – «И пожилой крестьянин с крошечною внучкою своей / Сидят на берегу» – позволяют автору после стиховой паузы уточнить субъекта высказывания, им опять становится ребенок, сама внучка: «Искрилось молоко сверкал картофель / Клубились полчища врагов» [38]. Враги буквально «выходят» из клубов варки («сверкания»). В итоге именно жестовая реакция разрешает стихотворение: «И девочка двумя мизинцами очерчивала безопасный круг» [38].

Идентичная ситуация может решаться и с помощью стихового монтажа, что создает более резкий, не столько сюрреалистический, сколько экспрессионистический эффект: «Камнями девочки играли в бриллианты, / Заканчивалась Тридцатилетняя война». Оперирование природными объектами мира помогает детям вскрыть общую топологию сна, закончить войну, обнаружив ее символическую природу. Сама семантика песка (а также специфическая детская оптика) позволяет свыкнуться с идеей разрушения, мимолетности, негации и десубъективации, быть готовым отстроиться заново, «ожить»:

Мимоза погасит огонь. Форштадтские легко оживают.
Новое топливо будет аморфным, без запаха.
Мальчик летает, выстреливая из охотничьего ружья без разбору.
Болото сворачивается в твердую тряпицу,
Электричество даром уходит в подзол [114].

Отмеченный мотив *выхода* или *выхождения* персонажей/объектов можно прочитывать не только через сюрреалистическую мизансцену, но и через топологическое выявление из складок материи, когда сам контекст соседних строк и слов призывает к жизни новую речь: «Навстречу выходит невеста умыться с дороги / По касательной к дому плывут панорамные цирки» [15]. Вариации этого мотива могут быть самыми разными: абсурдистские, сюрреалистические, мифологические («Я падаю на мокрый барабан / Как много золота в моих карманах полушубка / Выходит старец мертвый и хороший» [16]; «Из моря выходит старик в истертых доспехах» [24]; «И солнце бледнеет до полной луны. / Англичанин выходит, ступает на снег. / И снег подтаивает, струится под ним» [64]); социальные и исторические («Замдиректора выходит из конторы» [41]; «В кафе “Тилель” заходит доктор Коэн / Выходит доктор Розенблат / Они конечно потешаются над нами / Обмениваются документами одеждой / Подражают пению дрозда» [44]; «Филипп выходит. Ночь бедна, убога. / На перекрестках мерзнут патрули» [85]); частные, бытовые (или, наоборот, условные) («Из стиральной машины выходит мой брат / На правом плече оса» [54]); карнавально-мистические («На сцену выходит старик чародей / Я стал розмарин я предатель людей» [45]). Гомогенность мира приводит к возможности поэта или слова, или просто объекта (человеческого или нет) быть сделанным из чего угодно: «Я сделан из сыра у меня голова старика» [15]. Возможность человека обратиться в другой объект, не прерывая речи, роднит тексты Шваба с поэтико-субъектной установкой М. Степановой.

Парадокс постсюрреалистического устройства текста, при котором гетерогенность поэта и слова сочетается с гомогенностью общего порядка, возможно решить в рамках анализа постмедиального бытования поэзии. Б. Гройс в своем исследовании топологии современного искусства рассматривает отличие новейших художественных установок и от модернового культа оригинала, нового, ауры, и от постмодерновой реабилитации копии, репродукции: «Если различие между оригиналом и копией есть чисто топологическое различие – то есть если это различие только между замкнутым, фиксированным, маркированным, обладающим аурой контекстом и открытым, немаркированным, профанным пространством анонимного массового циркулирования, – тогда возможна не только операция дислокации и детерриторизации подлинника, но и операция

локализации и ретерриториализации копии. Мы способны не только сделать копию из оригинала с помощью техники репродуцирования, мы можем сделать оригинал из копии с помощью топологического перемещения копии: с помощью техники инсталляции»⁶⁸⁴. То есть оригинальность заключается в самом проявлении объекта на поверхности, в происхождении (*origo*) из окружающей материи (другими словами, выделении его из контекста), а также в его конкретной медиальной фиксации (печать, компьютерная репрезентация, фотография и пр.). Здесь стоит вспомнить жестовые реакции персонажей Шваба, фиксирующие реальность (и ее оригинальность) записыванием, выпарапыванием по камню, прочерчиванием полос и кругов на песке, осуществляющие эту реальность «через топологическую фиксацию» (в оригинале у Гройса «*inscription*»)⁶⁸⁵.

Гетерогенность слова, дискретность строк и фрагментарность сцен в поэтическом проекте Шваба обуславливаются гомогенностью общего порядка, топологией сюрреалистического сна: «Что же еще тебе нужно каких тебе птиц и зверей повидать / Мне кажется слово мое из воска и тряпочек разноцветных» [20]. Возможно, этот же принцип проявляет себя и на формальных уровнях, как об этом пишет И. Соколов: «Синтаксически и мотивно текст разъят на фасеты, но ритмически (за счет совершенно идиостилевого гетероморфизма) он слит, хотя и в задыхающемся, неровном, булькающем ритме»⁶⁸⁶. Фрагментарность на уровне синтаксиса и мотивов,

⁶⁸⁴ Groys B. *The Topology of Contemporary Art // Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*. Durham, NC: Duke University Press, 2008. P. 73-74. Перевод с английского языка А. Бобрикова.

⁶⁸⁵ Ibid. P. 74.

⁶⁸⁶ Соколов И. Шизомонтаж Леонида Шваба // *Воздух*. 2016. № 1. URL: <http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2016-1/hronika/> (дата обращения: 20.02.2019). И там же: «Внешняя, поверхностная антиреальность стихотворений Шваба может напоминать и о классическом сюрреализме, извода Арагона, к примеру («*И школьницы пляшут на синей траве / И львы как артисты на тротуарах лежат*»), но сильнее всего по нам ударяет то, что Шваб как бы изымает из сюрреалистской логики обязательную для той скользящую пластику перетекания мотива в мотив: излюбленной тем же Арагоном паронимической аттракцией Шваб не пользуется практически никогда. Изоляция фрагмента утрирована». Топологический принцип, таким образом, обнаруживается только в ходе специальной реконструкции.

экспрессионистическая констативная поступь шизофренически собирается на уровне единого ритма и интонации, когда дают о себе знать сюрреалистические гибридные объекты и метафора песочной топологии. Тогда, несколько корректируя мысль Б. Филановского, можно сказать, что не только персонажи швабовских текстов, но и даже самые малые «фигуры движения типа рыбьей головы или перочинного ножичка» «обитают скорее в парадигматическом контексте, переключаясь из разных стихотворений»⁶⁸⁷. Хотя эти малые образы действительно формально могут не повторяться в текстах, но единый фон, единая материя всегда учитывает возможность их проявления со временем, которое находит свое место.

«Парадигматический контекст» (как делёзовский Эон) втягивается в утолщенное место «сплетающихся настоящих» Хроноса, который «измеряет движение тел и зависит от материи, ограничивающей и заполняющей его»⁶⁸⁸. Преобразуясь в актуальной бесконечности, находясь между вещью и событием, поэтические объекты Шваба не остаются в хонтологии Эона навсегда. Мотив выхождения срабатывает как установка (installation) постсюрреалистического объекта. Песочную анимацию можно рассмотреть как вариант инсталляции, по Гройсу: «Modern art работало на уровне индивидуальной формы. Contemporary art работает на уровне контекста, формата, фона или новой теоретической интерпретации. Поэтому contemporary art не столько индивидуальная продукция, сколько манифестация индивидуального решения, включить или исключить вещи и образы, анонимно циркулирующие в нашем мире, – дать им новый контекст или лишить их его: частный выбор, который одновременно публично доступен и через это манифестирован, представлен, ясно определен»⁶⁸⁹.

Однако степень вовлеченности артиста в селекцию объектов может варьироваться. Поэтический субъект Шваба (метонимически замещенный образами артиста или музыканта) почти никогда не превышает полномочий наблюдателя, фиксирующего топологические трансформации, которые могут затронуть и затрагивают

⁶⁸⁷ Филановский Б. Леонид. mus // Шваб Л. Ваш Николай. С. 7.

⁶⁸⁸ Делёз Ж. Логика смысла. С. 87.

⁶⁸⁹ Groys В. Op. cit. P. 76.

в конце концов его самого («я» превращается в «мы», а мир, как «младенец ангельский», «по-товарищески мигает» [18]). Ветер, как, например, в стихотворении с характерным названием «Наше море вмещается в желудь...» (2012), разносит песок, создавая новую серию изменений: «По вертикали ходят тени / Безумный сто-рож прибрежного кинотеатра / Примеряет деревянный кинжал // Зима в разгаре / Никого из нас не видно / Мы неопасны следо-вательно некрасивы» [42].

Именно ветер, как и на картине Брейгеля, указывает на родство любого объекта с миром и сном, поднимая песок как часть узнава-емого поэтического пейзажа швабовских текстов:

И песок и трава и пожар далеко-далеко
Я такой музыкант, что умру и не вспомню как умер
Поднимается ветер и пустые овраги гудят
Я с такую небесною легкостью перемещаюсь с места на место [23]⁶⁹⁰.

Топологическое равенство между субъектом и объектами по-зволяет использовать в символической войне «самое мощное ору-жие – юмор: на абсурдность мира сознание отвечает своими аб-сурдами, юмор предлагает *ничейную ситуацию между объектом и субъектом*»⁶⁹¹.

В современной отечественной литературной критике поэтиче-ская манера Шваба описывается через представления о лириче-ском эпосе 2000-х годов, через нелинейную сюжетность и проза-изацию поэзии, отказ от прямой речи, экспрессионизм и монтаж (кинематографичность), сюрреализм и причудливые, неожиданные сочетания объектов/предметов/образов, при этом воздействие, которое оказывают эти сочетания, описывается как медитативное, сновидческое. Именно отчуждение, отстраненность, которые ассо-циируются с субъектом высказывания в швабовских текстах, при-

⁶⁹⁰ Строки о «небесной легкости» гипнолического субъекта будто вторят пасса-жу из бретонского манифеста: «Сознание спящего человека полностью удовлетворяется происходящим во сне. Мучительный вопрос: а возможно ли это? – больше не встает перед ним. <...> Отдайся течению событий, они не выносят, чтобы ты им противился. У тебя нет имени. Все можно совершить с необыкновенной легкостью» (Бретон А. Манифест сюрреализма. С. 47).

⁶⁹¹ Пас О. Сюрреализм // Литературное обозрение. 1998. № 5-6. С. 70.

водят, по мнению В. Шубинского, к тому, что смешение вещей и событий, «утрата у них формально-логического стержня (с годами все более заметные в его стихах) *не могут быть предметом эмоционального переживания*»⁶⁹². Тем не менее, отмечая все ту же «спокойную важность швабовского текста», М. Степанова указывает, что Шваб близок поэзии Г. Дашевского и М. Гронаса «с их особой, какой-то небесной, странностью артикуляции и склонностью к *метафизическому юмору*»⁶⁹³. И. Соколов более последовательно не соглашается со складывающейся традицией «описывать швабовскую манеру как совершенно бесстрастную, безоценочную», считая, правда, аргументом против не «метафизический юмор», а «присутствие войны в его поэзии»: «...насилие и убийство у Шваба остаются максимально негативным переживанием, концентратом бессмысленности существования»⁶⁹⁴.

Указанные конфликтные метапонятия – отстраненность, объектность, юмор, война, насилие – помогает объединить теория сюрреалистического юмора, позволяющая проанализировать природу комического в текстах Шваба и уточнить как эстетико-эмоциональную специфику его поэзии, так и ее восприятие читателем.

Феномен сюрреалистического юмора подразумевает действие нескольких механизмов, каждый из которых свойственен стихам Шваба: это создание мизансцен (театральность), выработка черного юмора, а также функционирование дополняющих друг друга понятий объективного юмора и объективной случайности. Продуктивная противоречивость сюрреалистического юмора подчеркивается бретонским определением этого феномена как «парадоксального триумфа принципа удовольствия над реальными условиями в тот момент, когда они кажутся наиболее неблагоприятными», при этом для Бретона также важна защитная в психоаналитическом смысле функция юмора – защитная от «перегрузок угроз»⁶⁹⁵.

⁶⁹² Шубинский В. Засловье // OpenSpace. 2011. 6 июня. URL: <http://os.colta.ru/literature/events/details/22913/?attempt=1/> (дата обращения: 15.02.2019).

⁶⁹³ Степанова М. Поверить в поэтику // Шваб Л. Поверить в ботанику. М.: Новое литературное обозрение, 2005. С. 8. Коррекнее здесь понимать «метафизику» как минимальное метафизическое остранение (см. параграф 2.1).

⁶⁹⁴ Соколов И. Шизомонтаж Леонида Шваба.

⁶⁹⁵ Breton A. Œuvres complètes: 3 t. P.: Gallimard, 1988-1999. Т. 3. P. 724.

Необходимо отметить, что основной читательской реакцией на комическое в текстах Шваба становится не смех, не улыбка, а скорее усмешка, возникающая в разрывах или в конце серии мизансцен. Это затрудняет точечное цитирование фрагментов стихов, оно может скрадывать кумулятивный эффект, не приводя к нюансированной читательской реакции. Отстраненная интонация поэта и не-смех читателя вполне соответствуют ситуации сюрреалистического юмора, который, по наблюдению Е.Д. Гальцовой, «необязательно должен был вызывать смех. Концепция сюрреалистического юмора изначально имела критическую, а подчас и абсолютно разрушительную направленность»⁶⁹⁶. Более того, как пишет Э.А. Стерьепулу, «в эмоции Бретон видит смертельного врага юмора, констатируя идентичность их исходного пункта, но различие в динамике. Поскольку функция юмора заключается в экономии чувства [по Фрейдю. – О.Г.], то там, где появляется эмоциональность, естественно, нет места юмору, нет повода для его возникновения»⁶⁹⁷.

На первом уровне включается механизм создания *мизансцен* (Л. Арагон), то есть перенесение обычных объектов из привычного бытового контекста, сближение с другими объектами до гибридного состояния. Читатель швабовских стихов во многом становится зрителем, учитывая их кинематографичность, а принцип радикального стихового монтажа выступает аналогом рецептивного сдвига, смещения; такому сдвигу восприятия реальности (и сопутствующему комическому эффекту) почти всегда предшествует визуальная характеристика: «И сестры, осмелев, выходят к полднику, / И пьют ситро, и утирают пот, / И гость снимает со стены гармонику... / <...> / Окно задето фосфорным огнем, / И сестры полагают гостя мужем, / И переодеваются при нем» [87]. Отметим, что здесь одновременно вводится и военная тематика, не разрушающая пусть и слабый, но комический эффект.

На образно-мотивном и концептуальном уровнях комизм крайне редко проявляется в стихах Шваба: из наиболее устойчивых – мотивы хохота и веселья, а условно театральные образы группиру-

⁶⁹⁶ Гальцова Е.Д. Сюрреализм и театр... С. 199.

⁶⁹⁷ Стерьепулу Элени Ап. Введение в сюрреализм. Львов: БаК, 2008. С. 92.

ются вокруг повторяющегося плюрального персонажа «артисты» (для поэта характерны сквозные персонажи или даже строки, появляющиеся в стихах разных лет; например, одна из таких повторяющихся фраз – «И в камень, как в зеркало, глядел» – перекликается к тому же с феноменом сюрреалистического видения). В более раннем тексте (1994 года) защитная тема эксплицитно сталкивается с комическим: «Караульные исполняли комические куплеты, / Как будто артисты» [89], а также показываются гибридные фрагменты современной и Тридцатилетней войны, но в основном элементы театральности задействованы во второй книге стихов, где они создают характерный сюрреалистический эффект: «В последней главе переселенцам приходит конец / У нас ведь как – то пыльные бури то холода / И школьницы пляшут на синей траве / И львы как артисты на тротуарах лежат» [39]; «Он [младенец ангельский. – О.Г.] по-товарищески *мигает* / Железной каскою своей / И я разучиваю *праздничные* гимны / И кровь сочится из ушей» [18].

Визуальные иллюзии усложняют природу комического в текстах Шваба, внося элементы иронии и требуя соучастия зрителей (столь важный компонент сюрреалистического театра):

Кришна не плачет.

Медведи в саду преследуют дочь англичанина.

Назревает гроза, девочка схоронилась за камнем.

За оградой произрастают петунии.

<...>

На рассвете стучится домой со товарищи англичанин,

Девочка спит на траве, дождь перестал.

Вместо медведей мы видим сборщиков хлопка [111].

Финальный стих очень показателен в плане двойной стратегии швабовских текстов: с одной стороны, риторическое «мы» обладает отстраняющим, ироническим эффектом (на этом будет строиться объективный юмор), с другой стороны, это вовлекает зрителей-читателей, обнаруживающих и разрушающих иллюзию, созданную поэтом (в тексте, возможно, восприятием девочки). Но здесь же зритель вынужден поймать себя на очередной иллюзии – иллюзии окончательного понимания/видения, поскольку образ англичанина также является повторяющимся, то есть зритель обречен каждый

раз видеть только конкретную мизансцену, только часть сюжета, связанного с тем или иным персонажем. Отчужденная, констативная интонация⁶⁹⁸ (как в строке «За оградой произрастают петунии») вновь создает предпосылки для объективного юмора.

Поэтому важным аспектом теории сюрреалистического юмора становится работа с объектами как реализация *объективной случайности*: случайная находка во время прогулки, встреча с объектом, обнаружение объекта в несвойственном ему контексте – та самая лотреамоновская «случайная встреча на операционном столе зонтика и швейной машинки». В текстах Шваба объекты замещают друг друга в результате метонимического столкновения, но сам характер связи устанавливается субъектом высказывания или субъектом действия (в частности, когнитивного действия), тем самым переосмысливается переход от субъекта к объекту/ситуации: «И тополь *напоминал* садовника, / И яблоко *напоминало* зеленщика» [100]; «*Открывали* консервы, как дверь в зоосад» [103]; «Тюльпан был тополем, аэродром был конус. / Невдалеке *определился* молочный рынок» [112]; «И девушки в огромных новых платьях / Впадают в море как проточная вода / У бедной продавщицы сладостей / Из-под ногтей выглядывают провода // На набережной крапива и олени / В жилых кварталах ни души / Короткие замыкания *хороши*» [30]; «Калькулятор погиб / *Так называемая* осень / Гремит и булькает в овраге / И дети *говорят* какое горе» [32]; «Старшеклассники скинувши обувь / Гуляют парами по мелководью / Чайки *командуют* флотом беда миновала» [53]. Усмешку может вызывать как монтаж (и стиховой, и внутрстиховой, как в финальной строке последнего приведенного примера), так и частные решения, например, стилизованное и концептуальное отстранение: «На рукаве цветочной клумбы горела свеча, / *Любовники недоумевали*. / В воздухе пахло грозой, / Кленовый лист прилепился к губам» [93]. Метаморфозы и отражения объектов (функционально эту задачу нередко выполняют обра-

⁶⁹⁸ Ср. с характеристикой Л.Г. Андреева художественной реализации Бретона периода «Револьвера с седыми волосами» (1932): поэт «сам преобразуется в деталь обезумевшего, изломанного мира, почти совершенно бесстрастно фиксируемого в фразах-констатациях, фразах-описаниях, фразах прозаической поэзии <...>, для которой и коллажи не кажутся инородными телами» (Андреев Л.Г. Сюрреализм. С. 242).

зы неба/воздуха и оврагов) в стихах 1990-х годов на речевом уровне проявляются в полистилистическом плетении словес: «На самых дальних на дистанциях / Мои товарищи смеются надо мной. / <...> / Как хорошо, я приласкаюсь к сваям трубопровода, / <...> / Олень, как колесо, приподнимается на воздух, / Качая белою или зеленой головой. // Благая весть уж не благая весть, / Овраги переполнены продовольствием, медикаментами. / Я выйду со скрипкой и бубном – я микробиолог, / Неистовостью приводящий в изумление сослуживцев» [102].

Стихотворение «Расчеты показали что лучше вернуться домой...» являет чуть ли не единичный пример линейного повествования у Шваба, которое, впрочем, вскоре разрушается из-за сюжетного антитриггера – случайной находки «остова гигантской деревянной пирамиды», что запускает более привычный швабовский формат «герои в поисках сюжета»⁶⁹⁹: «Совершенно пустынные дикие места вокруг / Илья и Марта вдруг поцеловались / Григорий уронил карабин и встал на колени / Я ничего особенного не почувствовал было нестерпимо душно // После мы ни разу не вспомнили о находке / Как будто сговорились вычеркнуть тот день из памяти / Илья и Марта поженились, уехали в Чикаго / Григорий погиб, я потерял всякий интерес к изысканиям» [28]. Вообще в текстах поэта элемент случайности на уровне композиции постоянно проверяется сквозным отстранением на уровне интонации и инфляцией механического описания, каталогизации⁷⁰⁰, которые буквализируются в образах механики, производственных предметов, машин, электричества: «Невероятные приключения неведомо откуда взявшихся героев / Приведут к возрождению земледелия и ремесел / В сущности прежняя жизнь / Но в крошечных измерениях и мас-

⁶⁹⁹ Абрамовских Е.В. Трансформация творческого потенциала незаконченного отрывка А.С. Пушкина «Гости съезжались на дачу...» в стихотворении Л. Шваба // Пушкинские чтения. 2015. № 20. С. 34.

⁷⁰⁰ Поэтический каталог с ослабленной связью между строками может приводить к возникновению тех самых псевдоафоризмов или даже новой сюрреалистической жанровой формы афористической миниатюры. Подробнее об этом см.: Пинковский В.И. Поэзия французского сюрреализма: проблема жанра: диссертация ... доктора филологических наук. Магадан, 2009. С. 244-264.

штабах» [22]; «Опалубка гуляет на ветру / Строительство как-то замешкалось / На площадке руководит случайный в сущности человек / В прошлом разжалованный офицер / Душа всего микрорайона» [34]; «Был опыт в градостроительстве, / Строил в Польше, / На рубеже первичных изысканий / Испытывал отвращение как профессионал, / Замыкался в себе, / Отвечал самым высоким требованиям» [78]. Каждая строка по сути меняет фразеологическую точку зрения: поэтическое «на рубеже первичных изысканий», психологическое «замыкался в себе», официально-деловое «отвечал самым высоким требованиям».

Принцип объективной случайности, когда событию предшествует тот или иной знак (сон, греза, видение, гадание, которые и «объективируют» самим актом предсказания внешнюю случайность события) срабатывает и в стихах Шваба: «Находясь в командировке в заштатном городе / Посетил краеведческий музей / В панорамной постановке за стеклом / Изображающей сцену из первобытных времен / Разглядел чучело белки-летяги / Присев на музейную кушетку *задремал* / *Очнулся* как после наваждения» → «Школьники галдели, учительница призывала детей к порядку / Белка-летяга обнажала мелкие зубы / Учительница была хороша собой / Счастье это урок / Ученики это бесы» [47]; «Я уехал в Монголию, *чтобы поверить веселому сну* / Сопровождал воензированный караван, / Подножка вертолета скользнула по виску, / На всю жизнь остался фиолетовый шрам» → «Я слышал было *шаги развеселого сна*, / Но являлся мой старший брат и песен не заводил <...> / Я звал его, шарил по воздуху непослушной рукой, / Обыскивал местность при поддержке ночного огня, / И товарищи, смертельно уставшие за переход, / Угрожали избавиться от меня» [92].

В ранних текстах это приводит к размыванию языка (у сюрреалистов действовало расстройство означивания): «Англичанин выходит, ступает на снег. / И снег *подтаивает, струится* под ним» → «И чувство потери тревожит его. / И он поднимается, ослепший. / Наощупь *выводит на снегу* – англичанин» [64]. В 2000-х это усиливается субверсивной критикой языка: «Одушевленный / *Предмет неуязвим.* // Грядет бездушная замена каруселей, / И *венгр венгерский* запоет внутренним голосом, / Прекрасный *камень те-*

левизор, / Прекрасный город стадион, / И венгр венгерский под страхом смерти Венгрию не покинет» [109]; «Дорога сияет и называется мостовую / Подвижное средство катается вниз головою»: «В отдельной квартире живут миллионы / Орбита как дом облегает любое подобие шара / И дом как рояль верещит и хохочет / Как будто прощения просит» [29]. В 2010-х годах эта же тенденция диалектически оборачивается уже против самого принципа корреляционизма, по К. Мейясу, что сближает эти тексты с поисками современной спекулятивной философии: «Мой хваленый критицизм / Мне мало помогает», «Как будто я школьник отважный / Бренчу на гитаре бумажной // И занавес скрывает чародея / И публика является на свет / Не в силах запомнить ни слова / Не в силах проделать дорогу домой» [45]. События теперь могут случаться в горизонтальной плоскости, подчеркивающей сетевой и уже ингуманистический характер взаимодействий между объектами мира: «Долгая жизнь в полях / На деле беспросветна и пуста / Сама природа уменьшается в размерах / Сперва до аиста и далее до воробья» [45]. Этот сценарий решается в равной степени как дистопически: «На перекрытиях блестит случайная слюда / В углу копошится коротенький белый зверек / У него раздвоенный язык раскосые глаза // У него огнестрельные раны / И огненный шар в голове / Карнавальная природа человека / Находит одобрение в толпе» [27], так и мифопоэтически: «В медном кабеле запутавшийся олень / Перепугал дошкольников до полусмерти. / Некий солдат в черном фартуке освобождает оленя. // Играется свадьба по прошествии недолгого времени, / Дети ведут для солдата царицу, / Каковая глядит как жена, / И хлеб, и луковица от простуды достаются солдату» [113].

Одновременная ориентированность на объект (метонимическое касание феноменов) и сюрреалистическая гибридизация объектов (метонимическое проникновение) придают текстам особое напряжение, не создающее, однако, ощущения «банкротства реальности», по Б. Шульцу, с прозой которого нередко сравнивают поэтическую манеру Шваба. Предшествование знака (сна) как принцип объективной случайности срабатывает и при «наиболее неблагоприятных условиях» – в ситуациях войны, насилия и аварии (специальный швабовский, «механистический» эквивалент

катастрофы): «Под пробковым дубом храпит великан / И плачет и любит войну / Серебряные пуговицы, отложной воротник / И ноги бойцы макароны // Из-под земли высовывают тонкие головы бродячие артисты / Угрюмые как верные друзья / Поедем на праздники в Цфат / Забыть нас товарищ нельзя» [31]; «Под сосной как колода лежит Анастасиос / Дремлет и видит во сне железнодорожный вокзал / На платформе солдаты озираются по сторонам / Анастасиос поворачивается на другой бок / Солдаты разбегаются врассыпную» [43].

Случаи обращения объективного юмора в сторону катастрофического, трагического демонстрируют грани уже черного юмора. Однако у Шваба элементы черного юмора монтируются скорее не с сюрреалистическим дискурсивным комплексом, а с языковым методом А. Платонова. Помимо узнаваемого хрупкого баланса между гуманистической и ингуманистической оптиками («Форштадтская улица есть *преднамеренный* Млечный Путь, / И *каждый суп* *накормит* человека» [99]) из платоновского арсенала тексты Шваба заимствуют буквализацию «гибельных» и «народных» метафор: «Ни один из истопников не признался, / Руки держа за спиной, / Шли не подозревая в глубь страны, / Не признаваясь и друг другу. // <...> / И вышли к морю наконец, / Стемнело наконец. // Как истопники умирают, кричали, / Погружаясь в воду, серебрясь, / Как шли в глубь страны прекрасно, / Пели прекрасно» [67]. В этом же примере можно видеть аналог «смутного сознания», присущего платоновским героям: истопники и не подозревают, и не признаются (эффект усиливается характерной неразрешенностью переходных глаголов). Концептуальная ирония (ширь страны становится глубиной) дополняется архетипическим чевенгуровским мотивом вхождения в воду. Такой же мифопоэтический комизм возникает на основе платоновской циклизации жизни и смерти: «И матери несут младенцев из окрестных сел, / И *старцы* приходили *пожить*» [103], а также на основе прозрачных биографических образов, соединенных с устойчивыми художественными (девочка, отец): «*Мелиоратором* себя не ощутить, / Вертолетчиком никогда не проснуться. // К подрядчику подкрадывалась девочка-альбинос / И обнимала как родного отца, / И баюкала как родного отца» [112].

В сюрреалистическом смысле черный юмор у Шваба проявляется в редких случаях: в текстах «Часы звонят, сердясь и пу-

гая...», «Дух безмятежный рассеивается...» возникают элементы немотивированной жестокости, а в тексте «Любовь как сон причина саботажа...» реализуется практически бретоновский черный (в смысле черного анархистского флага) юмор: «Любовь как сон причина саботажа / Из-за прорыва грунтовых вод / Заметно проседают целые кварталы / В кустах жасмина спят вповалку сторожа // Как будто можно жить не зная правил / Черный дрозд торгует табаком / На причале устроен обеденный стол / Матросы ходят босиком» [35].

Анализ сложной парадоксальной природы юмора в текстах Шваба в перспективе должен включать более полное исследование эволюции комического в его поэзии (от интонационного и метрического комизма к абсурдному, сюрреалистическому), прояснение специфики динамического диапазона (так, например, усиление промышленных и собственно эпических тем и мотивов приводит к ослаблению или полному исчезновению комического эффекта), а также уточнение собственно читательского восприятия комического в новейшей инновативной поэзии.

§ 4.2. Диалектика эстетического и политического в письме-действии (П. Арсеньев, Г. Рымбу)

Конститутивная двусмысленность, непоследовательность и противоречия, накапливаясь в сюрреалистической теории и практике, наслаиваясь друг на друга, постепенно формировали и усложняли сюрреалистический код.

Однако диалектическое противоречие между политическим действием и поэтической грезой развилось в идейное противостояние и наиболее близко подошло к прорыву границы имманентного. Еще при жизни А. Бретона, в период исторического сюрреализма, происходит постепенная дивергенция сюрреалистических линий развития. И через конкретные реализации, и через расхождение социокультурных дискурсов проявляют себя два вида сюрреализма: *эстетический* (или философско-эстетический) и *политический* (или революционный). Эстетика и политика понимаются одновременно как средство и как цель этих двух направлений, что на новом витке позволяет предполагать сохраняющуюся целостность

если не теории и институции, то кода сюрреализма с сюрсистемными понятиями-узлами Поэзия и Революция. Эти понятия изначально были для сюрреалистов важнейшими, поскольку отражали установки А. Рембо («изменить жизнь») и К. Маркса («переделать мир»). Сюрреалистический код, во многом противореча декларативным установкам сюрреализма, способен объяснить парадоксы политических высказываний в поэзии, которая как раз не содержит признаков классического сюрреализма периода сновидений (Б. Пере, поэты группы «Революционный сюрреализм» и др.).

Эстетический вариант сюрреализма присвоил себе существенную часть идентификации сюр, в то время как политическому сюрреализму постоянно приходится доказывать или напоминать, что он также имеет к нему отношение. Показательной для русского контекста является реплика Р. Гейро, что книга Б. Пере (речь идет о публикации в издательстве «Гилея» в 2015 г.), написанная «на грани между лирикой и памфлетом», станет «противоядием от *эстетствующего и выхолощенного видения сюрреализма*, которое то и дело пытаются навязать обществу некоторые академические круги в России»⁷⁰¹. Философско-эстетический сюрреализм, однако, следует интерпретировать с опорой на понимание эстетики как чувственного познания, которое и определяет интенсивную поэтическую жизнь субъекта в повседневности и изменение этой жизни изнутри. Сам элемент *aisthetikos* как раз и берет на себя функцию объединения жизни и искусства. Именно сюрреалистический код сохраняет информацию об *aisthetikos* сюр, тогда как художественные реализации (особенно в популярной или коммерческой версиях сюрреализма) постепенно могут уводить в сторону узкого и некорректного толкования эстетического как прекрасного или тем более красивого.

Точно также и философское измерение присутствует в сюрреалистическом с прицелом на практику. Как отмечает Ф. Алькье, много исследовавший как раз философский аспект движения, сюрреализм – это не философия в прямом смысле, но некая теория (чтобы не говорить система) любви, жизни, воображения, отношений между человеком и

⁷⁰¹ Гейро Р. Рецензия на книгу Б. Пере [Я не ем этот хлеб: Стихотворения и статьи. М.: Гилея, 2015] // Издательство «Гилея». 2015. URL: http://hylaea.ru/gayraud_peret.html (дата обращения: 12.04.2020).

миром⁷⁰². Именно Алькье впервые пытается переписать философскую историю сюрреализма, переориентируя ее с Гегеля на Платона, Декарта и Канта, а также реабилитировать идею трансценденции применительно к сюрреалистическому проекту.

Сюрреалистической эстетике, в отличие от дадаистской, свойственна скорее сублимация, чем открытый отказ, негативное прямое действие. Как утверждает П. Бюргер, искусство на поставангардистской стадии уже не может «просто отречься от автономного статуса и допустить возможность непосредственного воздействия»⁷⁰³. В итоге дивергенция сюрреалистических линий растет. Об этом размышляет, в частности, Л. Яновер, который считает, что «провал сюрреалистической революции сопровождался триумфом сюрреалистического искусства»⁷⁰⁴. Причем если самокритика, производимая изнутри сюрреалистического сообщества, выделяет ненадежность всей конструкции («сюрреализм был сведен к редуцирующему и хрупкому коллажу: искусство плюс политика»⁷⁰⁵), то критика из ближнего окружения, например, сформулированная ситуационистами, указывает на капитуляцию всего сюрреализма перед рыночной логикой и историей искусства, и характер этой критики мог быть иным, если бы, как пишет Р. Ванейгем, сами сюрреалисты «не так рьяно боролись за звание революционеров»⁷⁰⁶.

Триумф сюрреалистического искусства и провал сюрреалистической революции во многом закономерны. Если поэтика (и сюрреалистическая поэтика в частности) действительно «вбирает в себя политику», а «колоссальная вера сюрреалистов во всемогущество воображения как бы уже переносит их в общество без классов»⁷⁰⁷, то само политическое развернется уже через письмо-действие, которое – при «удачном» развитии – все равно будет аффилировано институтом искусства. Ж. Шенье-Жандрон объясняет итоговое неприятие сюрреализмом коммунистической идеи и большевистской

⁷⁰² Alquié F. Philosophie du surréalisme. P.: Flammarion, 1977.

⁷⁰³ Бюргер П. Теория авангарда. М.: V-A-C press, 2014. С. 90.

⁷⁰⁴ Janover L. La révolution surréaliste. P.: Klincksieck, 2016. P. 128.

⁷⁰⁵ Ibid. P. 157.

⁷⁰⁶ Ванейгем Р. Бесцеремонная история сюрреализма. М.: Гилея, 2014. С. 138.

⁷⁰⁷ Шенье-Жандрон Ж. Сюрреализм. М.: Новое литературное обозрение, 2002. С. 271.

практики, а также дальнейшее сближение с Л. Троцким в особенности тем, что троцкистская идея перманентной революции (аналог сюрреалистического воображения) обеспечивала искомое «взаимопроникновение сюрреалистической мысли и мысли собственно политической»⁷⁰⁸.

Именно различное отношение к воображению и грезе постепенно разводит по сторонам эстетический и политический сюрреализм. Последний развертывает критику памяти как принцип прошедшей реальности и перенаправляет грезу в действительную жизнь, дабы осуществить принцип грядущей реальности, диалектически совпадающей с воображаемой, сюрреальной. Так, в брошюре 1945 года «Диалектика диалектики. Послание международному сюрреалистическому движению» румынские авторы Г. Лука и Д. Трост писали: «Мы возражаем против того, чтобы грезы воспринимались как самое яркое выражение подсознания, пока в их явном содержании остаются <...> *реакционные отголоски дневной жизни* <...> мы лишь пытаемся установить истинную взаимосвязь между дневными мыслями и ночной жизнью, что кажется нам невозможным, если по-прежнему принимать грезу как единое целое – даже ее *регрессивные стороны, укорененные в памяти*»⁷⁰⁹. Через десять лет после этого Г. Маркузе критикует К.Г. Юнга также за регрессивный взгляд на воображение: «Уже в раннем творчестве Юнга акцентируются ретроспективные и, следовательно, “фантастические” стороны воображения: сновидческое мышление “движется в *ретроградной манере к сырому материалу памяти*”, “регрессируя к первоначальному восприятию”. В ходе развития психологии Юнга в ней возобладали обскурантистские и реакционные тенденции, вытеснив критические завоевания метапсихологии Фрейда. <...> Сюрреалисты поняли революционные импликации открытий Фрейда <...> они пошли дальше психоанализа и выдвинули требование воплотить мечту в действительность, не искажая ее содержания. *Искусство связало себя с революцией*. Неколебимая приверженность только истине

⁷⁰⁸ Шень-Жандрон Ж. Сюрреализм. М.: Новое литературное обозрение, 2002. С. 265.

⁷⁰⁹ Лука Г., Трост Д. Диалектика диалектики. Послание международному сюрреалистическому движению // Сюрреализм. Воззвания и трактаты международного движения с 1920-х годов до наших дней. С. 137.

воображения позволяет более полно видеть действительность»⁷¹⁰. В итоге это вылилось во вполне сюрреалистский по духу лозунг 1968 года «Будьте реалистами – требуйте невозможного!» (может быть, и не только по духу, если одним из «авторов» лозунга действительно был М. Лейрис).

Таким образом, более радикальный подход к феномену сновидения, желание очистить его от дневных следов, от автократии памяти, приводит к критике «толкования сновидений» и попыткам раскрыть *подрывной потенциал грез*, что и создает предпосылки для возникновения революционного сюрреализма и, одновременно с этим, гипносической субъектности в сюрреалистическом коде. Наличие этой возможности логического перехода от эстетического к политическому сюрреализму подтверждает собственно критика эстетического сюрреализма с радикальных левых и ситуационистских позиций. Р. Ванейгем считает, что «сюрреализм, точно зеркало, отражая власть смерти, должен был основать *антисюрреализм*, то есть *сюрреалистический революционный проект*, который бы объединил в одном движении борьбу против всех форм гнета и защиту любой позитивной искорки в повседневной жизни»⁷¹¹. Примечательно, что политический путь сюрреалистической практики (он ведь назван «сюрреалистическим революционным проектом») определяется как *антисюрреализм*, что вроде бы подчеркивает указанный разрыв. Более того, Ванейгем специально оговаривает, что этот революционный проект сформулируют в 1960 году уже ситуационисты, а не сюрреалисты, которым не хватало решимости и конкретности действий: «Мгновения любви, встреч, общения, субъективного восприятия, творчества... – все они объединены аксиомой свободы, но в то же время оказываются разобщенными, стоит лишь упустить из виду тот факт, что единственная сила осязаемой свободы неразрывно связана с движением пролетариата к полному освобождению»⁷¹². Бретоновская триада равноценных понятий «любовь, поэзия, свобода» разру-

⁷¹⁰ Маркузе Г. Эрос и цивилизация. Одномерный человек: Исследование идеологии развитого индустриального общества. М.: АСТ, 2003. С. 131-132.

⁷¹¹ Ванейгем Р. Бесцеремонная история сюрреализма. С. 76.

⁷¹² Там же. С. 79.

шается, происходит сепарация «свободы», а вместе с тем и революционного сюрреализма. Открыто об этом писал К. Курто: «...основополагающая для сюрреализма битва: нельзя творить любовь и поэзию, если при этом мы не сражаемся за свободу»⁷¹³. Для осуществления антисюрреалистического проекта требуется более четкая, бинаристская структура личности, сюрреализм уже не устраивает Ванейгема из-за накопления децентрализованного элемента в их логике и риторике: «Сюрреализм обладал ясностью чувств, но этим чувствам так и не суждено было привести его к ясности сознания»⁷¹⁴. Эстетический сюрреализм сохраняет антиномичность мышления, считая это свойство принципиальным, поэтому выбор между поэтом и революционером до конца не осуществляется, что с точки зрения «политиков» от сюрреализма⁷¹⁵, не признающих терминологические гибриды, означает выбор в пользу эстетики – осуществляется расхождение линий. Однако в дальнейшем анализ новейшей русской политической поэзии покажет, что сюрреалистический код, напротив, заинтересован во включении антисюрреалистических частей (или *сюрреалистических античастей*).

Причины, по которым осуществляется сепарация революционного сюрреализма, и сама логика этого процесса могут определяться по-разному. Например, В. Беньямин ключевым фактором называет все ту же автономизацию «свободы», требующую большей однозначности действия: «В этом превращении ультрасозерцательной позиции в революционную оппозицию главную роль сыграла враждебность буржуазии в отношении любых форм радикальной духовной свободы. Эта враждебность и сдвинула сюрреализм влево»⁷¹⁶. Допущение, что сюрреализм сдвигается влево, а не

⁷¹³ Цит. по: Краван А. «Я мечтал быть таким большим, чтобы из меня одного можно было образовать республику...»: Стихи и проза, письма. М.: Гилея, 2013. С. 121.

⁷¹⁴ Ванейгем Р. Указ. соч. С. 175.

⁷¹⁵ Ср.: «Обобщая, ситуационистов можно было бы определить как “сюрреалистов в политике”» (Вирмо А. и О. Мэтры мирового сюрреализма. СПб: Академический проект, 1996. С. 238).

⁷¹⁶ Беньямин В. Сюрреализм: последняя моментальная фотография европейской интеллигенции // Беньямин В. Маски времени. Эссе о культуре и литературе. СПб: Симпозиум, 2004. С. 273.

находится изначально на этом фланге, вводит беньяминовскую импликацию о неавангардном статусе сюрреализма, что развернется потом в критику авангарда как псевдореволюционного проекта (это было характерно отчасти и для ситуационистской, а также для левого извода структуралистской мысли, например, Р. Барта) и в еще более радикальную критику сюрреализма как контрмодерна у Ж. Рансьера⁷¹⁷. Анализ сепарации революционного сюрреализма через сюрреалистический код вскрывает скорее внутренние, а не внешние причины, признавая в сюрреализме противоречивый, но позднеавангардный проект. Соответственно, все предстает в зеркальном отражении: изначально находясь слева, сюрреализм начинает политическое движение вправо (через анархизм): так и возникают на его пути в 1920-30-е гг. коммунизм и фашизм, так объясняется и попытка оккультации сюрреализма в 1940-е, а также закрепление в некоторых культурах национального мифа, приводящее к развитию магического реализма, развеявшего окончательно авангардный заряд. В новейшее время в постсюрреалистических структурах возможно даже либертарианство. Парадоксальная диалектика сюрреалистического кода фиксирует постоянное отталкивание от левой идеи, отдаление от нее как от чего-то предшествующего, изначально. Неизбежные политические споры внутри движения, а затем и вокруг наследия сюрреализма в 1960-е продлевают жизнь самой сюрреалистической идее, а также увеличивают вариабельность парадигмы сюрреалистического кода.

На приоритет внутренних причин дивергенции указывает признание социального и перформативного в языке, которое обнаруживается даже в самых индивидуалистских вариантах сюрреализма, уже этим предполагающих жизненное действие помимо художественной практики. Чтобы сюрреалистическое проникало в политическое поле или в поле современного искусства, а также в образ жизни и коллективных действий, должен формироваться и развиваться сюрреалистический код как область потенциализации жестов, дисперсии форм и видов письма-действия. Случайность

⁷¹⁷ Рансьер Ж. Разделение чувственного. Эстетика и политика // Рансьер Ж. Разделяя чувственное. СПб: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2007. С. 29.

литературной оформленности и последовательная апология поэзии совпадают в очередном противоречии сюрреального – в *революционизации созерцания* области вне произведения, «в которой личность автора, жертва ничтожной повседневности, выражает себя со всей независимостью»⁷¹⁸. Еще более точно описать необязательность литературной деятельности для сюрреалистов получилось только у идейных противников движения, сторонников не политического, а этического антисюрреализма – Ж.-П. Сартра и А. Камю: «Этой книги могло бы и не быть, как могло бы не быть этого камня, этой реки, этого лица; она – данность в ряду бесконечного их множества. <...> Мы вновь встречаемся с одной из тем сюрреалистического терроризма, хотя и преломленной в свете классической традиции: всякое произведение искусства – это лишь листок, оторвавшийся от чьей-либо жизни. Он ее, конечно, выражает, но мог бы и не выражать. А впрочем, все равноценно – написать “Бесов” или выпить кофе со сливками»⁷¹⁹; «Суд над реальным миром вполне логично перерос в суд над творчеством»⁷²⁰.

Институциональная критика признает ту роль, которую сюрреалистическое играет в процессе преодоления аффирмативной природы искусства. Так, Г. Маркузе, ссылаясь на Т. Адорно, пишет, что «искусство продолжает существовать, только самоуничтожаясь, отказываясь от традиционной формы и тем самым от примирения: оно становится сюрреалистическим и атональным»⁷²¹. Именно сюрреалистическое оказывается в эстетико-рево-

⁷¹⁸ Бретон А. Надя // Антология французского сюрреализма. 20-е годы. С. 191.

⁷¹⁹ Сартр Ж.-П. Объяснение «Постороннего» // Называть вещи своими именами... С. 96-97.

⁷²⁰ Камю А. Сюрреализм и революция // Камю А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство. М.: Политиздат, 1990. С. 189. Примечательной является попытка Камю лишить сюрреализм политической силы, а Бретона отделить от сюрреалистического нигилизма: «Революция должна быть поставлена на службу внутренней аскезе, посредством которой каждый сможет преобразить реальность в чудо, обеспечив таким образом “ослепительный реванш человеческого воображения”. Чудесное у Андре Бретона занимает такое же место, какое занимает разумное у Гегеля. Следовательно, невозможно представить более полной противоположности политической философии, чем сюрреализм» (Там же. С. 192).

⁷²¹ Маркузе Г. Эрос и цивилизация. Одномерный человек. С. 128.

люционном центре «Великого Отказа», хотя во многом образы и символы сюрреалистического искусства в дальнейшем были абсорбированы культурой массового потребления. Ангажированные авторы следующего поколения, видящие активную экспансию «Avida Dollars», отдают историческое предпочтение дадаизму, а не сюрреализму (в крайнем случае, раннему сюрреализму). Упрек Ванейгема («сюрреалисты будут продолжать черпать в сновидениях новый запас образов, не замечая, что господствующие механизмы лжи и ослепления в очередной раз присваивают себе их находки (как это делает реклама или создатели “молчаливого большинства”»)»⁷²² должен активизировать антисюрреалистскую идею о том, что сюрреализм имеет значение только в практической, радикальной, политической деятельности, в которой он может преодолеть собственную тенденцию к иерархизации смыслов при несистемности сознания. Антисюрреалистский проект, таким образом, становится частным случаем антиидеологической мысли ситуационистов. Ванейгем первородным проклятием сюрреализма считает его «идеологическое естество», «которое он непрестанно пытался снять и даже был готов переиграть его на закрытой и таинственной сцене мифа, вызванного из глубин истории»⁷²³. Новая мифология, конечно, признается здесь продолжением, а не преодолением идеологического: «...сюрреалистам так и не удалось осмыслить падение мифа и его превращение в спектакль, присвоенный буржуазией»⁷²⁴. Впрочем, высокая подверженность рекуперации какой-либо идеи не может быть аргументом против этой идеи, ведь и сама концепция «общества спектакля» была ассимилирована в современных коммерческих реалиях. Кроме того, высвеченная сюрреалистическим кодом реляционная субъектность, представляющая из себя сеть взаимодействий индивидов, снимающая противоречие между индивидуальным и коллективным, требует скорее социологического (мангеймовского), а не политического (ситуационистского) понимания идеологии. К. Мангейм в исследованиях идеологии вводит коррелятивное разделение на абсо-

⁷²² Ванейгем Р. Указ. соч. С. 92.

⁷²³ Там же. С. 175.

⁷²⁴ Там же. С. 62.

лютные и относительные утопии: «Идеи, которые, как оказалось впоследствии, лишь парили в качестве маскирующих представлений над уходящим или возникающим общественным порядком, были идеологиями; те же идеи, которые получили в последующем общественном порядке свою адекватную реализацию, были относительными утопиями»⁷²⁵. Проблемой исторического сюрреализма тогда можно назвать не идеологическое, а относительное утопическое мышление. А поскольку коммодификация сюрреалистических образов и символов сопровождалась существенным искажением их структуры и смысла, именно сюрреалистический код начинает выступать как резервная система координат, с помощью которой могут быть обнаружены механизмы искажающей рекуперации и запущены восстановительные процессы. Одновременно с этим код держит сюрреалистические элементы в потенциальной готовности: «...наиболее значимые образы и принципы, похоже, способны пережить отнесение к разряду управляемых удобств и стимулов, ибо продолжают будить в сознании мысль о возможности своего повторного рождения в завершении технического прогресса»⁷²⁶. Поскольку код предполагает самые разные реализации, в парадигмальном измерении эстетический и политический варианты сюрреализма достигают баланса.

В 1930-е годы Бретон говорит о своей давней «идее примирения сюрреализма как способа создания коллективного мифа с более общим стремлением к тотальному освобождению человека»⁷²⁷. Тогда это примирение происходит в рамках естественной эволюции сюрреального и гипнотического. В «Волне грёз» Л. Арагон, говоря про сюрреалистические опыты со снами, рефлексировал по поводу этого перехода: «Вскоре рассказы сновидцев стали сопровождаться некими совпадениями. И не замедлила народиться эра *коллективных иллюзий* – не приходит ли она всегда вослед собственно иллюзиям?»⁷²⁸. Идея коллективной грёзы возвращает к разговору об идеологии, и вот как

⁷²⁵ Мангейм К. Идеология и утопия // Мангейм К. Диагноз нашего времени. М.: Юристъ, 1994. С. 175.

⁷²⁶ Маркузе Г. Указ. соч. С. 323.

⁷²⁷ Цит. по: Шенье-Жандрон Ж. Сюрреализм. С. 192.

⁷²⁸ Арагон Л. Волна грёз // Поэзия французского сюрреализма: Антология. С. 397.

ее сюрреализует в контексте социалистического сюрреализма, например, А. Платонов: «Основной золотой миллиард, нашу идеологию, не каждый имеет в душе!»⁷²⁹.

В действительности не все разделяли идеи позднего французского сюрреализма относительно коллективизма. Например, египетская группа сюрреалистов «Art et Liberté» в тексте листовки «(В то время как...)» 1948 года заявляет: «Мы упрекаем марксизм не в стремлении к революции, а напротив, в затхлом, реакционном и окостенелом отношении к революционному развитию науки и мысли»⁷³⁰, и «единственной подлинной ценностью» называет индивида: «Личность против тирании Государства. Воображение – против рутины диалектического материализма. Свобода – против всех форм террора»⁷³¹. Неосюрреалистическая реакция 1930-40-х годов прививает либеральные ценности, корректируя революционный проект сюрреализма, и в итоге, как пишет Л.Г. Андреев, «борьбой на два фронта – против буржуазии и против коммунистических партий – завершается политическая история французского сюрреализма 30-х годов»⁷³². Эту тенденцию можно наблюдать даже в программном политическом манифесте 1935 года «Контратака. Союз борьбы интеллектуалов-революционеров».

Принцип коллективной грезы присваивается эстетическим сюрреализмом уже в 1960-е, когда в ответ на многочисленные искажения сюрреалистического сновидческого творчества парижская группа была вынуждена явить «идеологическое целое» движения, которое дополняется вниманием к сюрреалистическим актам «*коллективного лиризма*»⁷³³. Н. Расин примерно в это же время характеризует деятельность группы «Кларте» как *лирический коммунизм*,

⁷²⁹ Платонов А.П. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 2: Эфирный тракт: Повести 1920-х – начала 1930-х годов. С. 301.

⁷³⁰ Энен Ж., Эль-Тельмисани Х., Амин А. и др. (В то время как...) // Сюрреализм. Возвращения и трактаты международного движения с 1920-х годов до наших дней. С. 159.

⁷³¹ Там же. С. 160.

⁷³² Андреев Л.Г. Сюрреализм. М.: Гелеос, 2004. С. 38.

⁷³³ Давайте разберемся // Сюрреализм. Возвращения и трактаты международного движения с 1920-х годов до наших дней. С. 191.

«задуманный по сути как тотальный переворот ценностей»⁷³⁴. А в национальных литературах, в которых сильны этнические и мифологические структуры, и сегодня сюрреализм может быть «продуктивным инструментом социальной и исторической критики – и в то же время лирической вуалью, ее прикрывающей»⁷³⁵. Двойственная стратегия, как уже было отмечено, свойственна и книге Б. Пере «Я не ем этот хлеб», написанной «на грани лирики и памфлета», возможное влияние которой на российский поэтический контекст предполагает Р. Гейро, и уже воплощенное опосредованное влияние отмечает Д. Давыдов: «Религия и власть, военные доблести и почести, официальная культура – все уничтожается не тонкой интеллектуальной иронией и не холодным сарказмом, но низовым, почти запретным с точки зрения так называемого “хорошего вкуса” смехом. Панк-культура, радикальный акционизм в духе Александра Бренера, новая левая поэзия (Павел Арсеньев, Роман Осьминкин, Эдуард Лукоянов), подразумевающая это или нет, во многом обязаны художественной критике в исполнении Бенжамена Пере»⁷³⁶.

Фигура Пере вообще становится эмблематической для политического сюрреализма. Ванейгем очевидно делает для него исключение, говоря о «Я не ем этот хлеб» как о книге, в которой «поэзия действительно ищет себе применение на практике <...> Он – единственный сюрреалист, устремившийся в самую гущу сражения, которое все его друзья будут поддерживать с воодушевлением, но издалека»⁷³⁷. Эмблематичным является и тот факт, что Пере один из немногих, кто был с Бретоном от начала до конца, с первых еще дадаистских времен до своей смерти в 1959 году; в этом можно видеть символ единства противоречий сюрреализма.

⁷³⁴ Racine-Furlaud N. Une revue d'intellectuels communistes dans les années vingt: «Clarté» (1921-1928) // Revue française de science politique. 1967. Vol. 17. № 3. P. 518.

⁷³⁵ Оборин Л. Автор умер, автор пророс: Поэтические новинки декабря // Горький. 2020. 8 янв. URL: <https://gorky.media/context/avtor-umer-avtor-proros/> (дата обращения: 14.04.2020).

⁷³⁶ Давыдов Д. Последовательность гнева // Книжное обозрение. 2015. № 1-2. URL: http://hylaea.ru/davyd_rez_peret.html (дата обращения: 17.04.2020).

⁷³⁷ Ванейгем Р. Указ. соч. С. 51.

Определенного синтеза внутри политического сюрреализма благодаря сюрреалистическому коду достигает и новая левая поэзия России. Слово также сближается с действием, но через понятие перформатива, то есть все-таки через языковую практику и внимание к прагматике высказывания. К парадоксальности и двусмысленности поэтических актов эта поэзия приходит через применение методов левого деконструктивизма. Социализация (а не индивидуация) сюрреалистического происходит в том числе на языковых, лингвистических уровнях.

Примечательной в этом отношении является практика П. Арсеньева, занимающего критическую позицию, которая уже предполагает преодоление всяких границ (институциональных, национальных, культурных), границы между практикой и теорией, поэзией и наукой. Проявления сюрреализма обнаруживаются в самой двойственности этой критической позиции, требующей если не лирической или постконцептуальной вуали, то контрадикторной маскировки: «антидисциплинарное сознание», подталкивающее Арсеньева к производству контрзнания, при этом не исключает пользования «минимальной институциональной маскировкой» (учеба, а также сотрудничество с западными гуманитарными университетами). Одним из примеров антиинституционального стиха, включающего коллаж из реплик литературного и поколенческого спора, можно назвать текст «Вы ездили на картошку...», опубликованный в двуязычном издании поэзии Арсеньева «Reported Speech» (2018). Новое положение поэзии в кругу других видов искусства автоматически реанимирует критику национального мышления и суждений вкуса, а также задает ту самую установку на субверсивное лирическое высказывание («Из отказа от институциональной мономонии (“быть поэтом и только”) во многом и следует избавление от лиризма и освоение других стратегий письма/записи, которое заявлено в названии книги Reported speech»⁷³⁸). В предисловии к книге К.М.Ф. Платт называет эту стратегию «интервенцией в лирику».

Элементарные механизмы сюрреалистического кода – фреймирование и метонимизация – могут быть обнаружены в инсти-

⁷³⁸ Арсеньев П. Интервью для Saint-Petersburg Digest. 2019. URL: http://arsenev.trans-lit.info/?p=1212&lang=ru_RU (дата обращения: 17.04.2020).

туциональной проблематике. Они проникают и в исследования Арсеньева социально-дискурсивного поля, политической теории поэзии и авангардного искусства: «Высокая автономия части, не опосредованная цельностью, делает возможной локальное воздействие, одновременно снимая претензии произведения на тотальность (это можно назвать глокализацией авангардного искусства). Так, отдельный знак в произведении связан с действительностью не через целое, а напрямую, в обход классической инфраструктуры репрезентации <...>. Так и политическое содержание произведений не сводится к позитивистскому слепку с общественной реальности, а является действием, отвечающим на нее. Знаки не только (лживо) репрезентативны, но и действенны»⁷³⁹. Далее происходит закономерный выход к сюрреалистическому синтезу: «Все это отчасти снимает оппозицию автономного и утилитарного искусства, так как сам структурный принцип неорганического содержит в себе момент эмансипации, позволяющий подрывать любую идеологию, стремящуюся к замыканию в целостную. А так формально определенный авангард структурируется в своеобразную версию ангажированного искусства, которая освобождает части от власти целого и позволяет им представлять самих себя»⁷⁴⁰. Выявляет эту *метонимическую гласность* один из самых известных текстов-действий Арсеньева – лозунг «Вы нас даже не представляете» 2011 года. Полисемия предиката удерживает нужные противонаправленные значения, обнаруживающие при этом единство цели, что и усиливает мощность действия высказывания. Внешнее значение связано с институтом политического представительства и делегирования властных полномочий. Внутреннее значение акцентирует невозможность представить (ноль функции воображения) скрытые возможности «частей». Так действительно формируется запрос на метонимическую глокализацию.

В этом пункте Арсеньев ссылается на теорию авангарда П. Бюргера, согласно которому эмансипация части свойственна

⁷³⁹ Арсеньев П.А. «Опосредованное производство случайности»: отказ от синтеза и разрыв рецепции в методах М. Дюшана и С. Третьякова // Политизация поля искусства: исторические версии, теоретические подходы, эстетическая специфика. Екатеринбург, 2015. С. 104.

⁷⁴⁰ Там же. С. 104-105.

именно неорганическому типу произведения (авангард). Однако как только часть перестает восприниматься функционально обязательной для построения целого и удерживания самой целостности, ее существование становится необязательным в каждом конкретном случае. Характерно, что Бюргер приводит в пример автоматическое письмо, «в котором образы нанизываются на одну нить, некоторые из них могут отсутствовать, существенно не меняя самого текста»⁷⁴¹. Целостность авангардистского (сюрреалистского) текста обеспечивается контингентностью и разнородностью частей, неизбежно приводящих к противоречиям и внутренним парадоксам, чей подрывной характер подчеркивает диалектическое единство эмансипированных объектов.

Прием *противоречия*, *двузначности* у Арсеньева постоянен и стилиобразующ. Контрадикторность проявляется не только на уровне части-целого, но и на микроуровне приемов, фраз, фигур. Таким образом, сюрреализуется субверсивная солидарность, объясняющая необходимость использования стратегии мимикрии, к которой прибегали сюрреалисты и за которую их критиковали леворадикальные теоретики и художники, считающие, что, атакуя одни буржуазные идеи, сюрреализм укреплял другие. Однако сюрреалистический подход может быть наиболее действенен именно в ситуации конца протеста, конца авангарда. Интенсификация сюрреалистического и у Арсеньева приходится на период после протестов 2011-13-го годов, по сути неудавшейся активистской деятельности, в момент вхождения общества и культуры в ситуацию застоя второй половины 2010-х, когда пришла пора возвращаться с протестных улиц в университетские аудитории. Этот образ поэт использует в тексте «Поэма солидарности (она же разобщенности)», являющемся хорошим примером революционного лингвистического сюрреализма, прорастающего в этой волне пессимизма и разрушающего ее с помощью объектного и буквализирующего юмора⁷⁴²: «На всякий пожарный следовало бы / сигнализацию

⁷⁴¹ Бюргер П. Теория авангарда. С. 124-125.

⁷⁴² Иногда используется и знаковый черный юмор. См., например, название цикла «Берия как Обэриу», вошедшего в книгу «Reported Speech».

встроить в тело. / Ведь пожар в одной голове / всегда может перекинуться на другую» [28]⁷⁴³.

Это идеальное время для реализации сюрреалистического кода и в частности для активирования оптики революционного сюрреализма. В такие периоды повышается внимание к устаревшему, традиционному, застывшему, казенному, эти феномены больше не отбрасываются широким жестом, присущим гражданской патетике, – они используются в качестве фрейма, позволяющего обнаружить и раскрыть *революционный потенциал повседневности*, использовать «энергию революции, таящуюся в “старье”»⁷⁴⁴. Беньямин отдает дань сюрреалистам в умении это делать: «О том, как такие вещи соотносятся с революцией, никто лучше этих авторов не знает. Как нищета, притом вовсе не только социальная и архитектурная, но и нищета интерьеров, нищета поработанных и поработавших вещей, превращается в революционный нигилизм, до этих ясновидцев и толкователей не понимал никто»⁷⁴⁵. А Т. Адорно развивает эту мысль в одном из писем к Беньямину: «Понимать товар как диалектический образ – это значит понимать его именно как мотив его гибели и его “снятия”, а не просто как мотив его регрессии относительно прошлого. <...> В товарах – и вовсе не для людей – мы имеем обещание бессмертия <...> в этой сказке сюрреализм, по-моему, обретает свое завершение, как трагедия – в “Тамлете”»⁷⁴⁶.

Наиболее постоянной формой детурнемана дискурсивной повседневности оказываются поэтические реди-мейды; в авторском определении Арсеньева – реди-риттены (от *ready-written*). Как справедливо отмечает М.Т. Блэсинг⁷⁴⁷, со стороны актуального поля эта стратегия Арсеньева может быть дополнена концепцией нетворческого пись-

⁷⁴³ Арсеньев П. Reported Speech. N.Y.: Cicada Press, 2018. Здесь и далее тексты приводятся по этому изданию с указанием в скобках номера страниц.

⁷⁴⁴ Беньямин В. Сюрреализм: последняя моментальная фотография европейской интеллигенции. С. 268.

⁷⁴⁵ Там же. С. 269.

⁷⁴⁶ Цит. по: Беньямин В. Франц Кафка. М.: Ad Marginem, 2000. С. 208-209.

⁷⁴⁷ Blasing M.T. Polyphonic Transpositions: Pavel Arseniev's "Reported Speech" Reading in translation. 2019. 21 june. URL: <https://readingintranslation.com/2019/06/21/polyphonic-transpositions-pavel-arsenievs-reported-speech> (дата обращения: 15.04.2020).

ма (К. Голдсмит), которое реализуется уже в современных условиях цифровых медиа, но как раз учитывает опыт сюрреалистических и дадаистских экспериментов, практики перенацеливания (repurposing) и вторичного использования конкретной и ситуационистской поэзии, а также постмодернистское переосмысление плагиата и бриколажа. Кроме того, это нетворческое, алогичное с точки зрения человека, запрограммированное через компьютер, алгоритмизованное или, наоборот, случайное фларф-письмо нередко дает и чисто внешний сюрреалистичный эффект⁷⁴⁸. Голдсмит в книге «Нетворческое письмо» вспоминает лозунг 1968 года «Под мостовой – пляж» и говорит применительно к нему о продуктивном соединении двусмысленности и *мечтательности*, пробуждающей необходимые реакции в подсознании и воображении. Найденные слова, «берущиеся» в поэтический текст Арсеньева, исполняют роль таких бульжников мостовой, происходит их перенацеливание и транспозиция; прежде комфортная и продуманная система начинает работать против потребителей этой системы. Но также раскрывается и сюрреальный, замаскированный ранее элемент – пляж (в текстах Арсеньева это горизонт идеального, некая мечта о революции, лирическое высказывание под маскировкой иронии). В метафоре бульжника-слова, которым можно орудовать по-партизански изнутри городских пространств, угадывается хармсовский образ стихов, которые можно бросить в окно так, что стекло разобьется, а также общий теоретический контекст 1920-х годов. Материализация знака теперь становится способом преодолеть институциональную и медийную «тюрьму языка», о которой пишут и Арсеньев⁷⁴⁹, и Голдсмит⁷⁵⁰.

Арсеньев, разворачивая сюрреалистическую деконструкцию, обращает внимание не только на сами методы, но и (как в случае с метафорой бульжника) на инструмент письма и борьбы: «...в жестах письма соответствующего типа перо приравнивается к штыку (Маяковский и русский футуризм), аппарат вдохновения

⁷⁴⁸ Goldsmith K. *Uncreative Writing: Managing Language in the Digital Age*. N.Y.: Columbia University Press, 2011. P. 223.

⁷⁴⁹ Арсеньев П. Бюрократия кода // *Транслит: литературно-критический альманах*. СПб, 2008. № 4. С. 30.

⁷⁵⁰ Goldsmith K. *Op. cit.* P. 211.

заимствует свое устройство у телефонного аппарата и датчика случайных чисел (Жан Кокто и автоматическое письмо) или, наконец, происходит эстетическая субъективация цифровых баз данных (Кеннет Голдсмит и американский концептуализм)⁷⁵¹. Инструментализация и медиация (еще один уровень косвенности речи, ее формальной непрямоты) имеет большое значение в общей критике автоматизма и «производства случайности» в сюрреалистическом коде. Автоматизм, понимаемый как инструмент, как технология, начинает противоречить сам себе, и через это противоречие осуществляется ресюрреализация. Именно технологичность, автоматизированность (а не автоматичность) речи и подчеркивает Арсеньев, доверяя повседневности, не противостоя ей. Техника и протокольный аппарат способны схватывать сырой (еще подсознательный) материал. Как пишет К.М.Ф. Платт, «отказываясь от позиций субъективного лирика или постмодернистского ироника, Арсеньев также уклоняется и от роли поэта-мученика, который говорит правду коррумпированной власти. Вместо этого он принимает антипатетическую роль дискурсивного техника»⁷⁵². Арсеньев записывает уже не за собой (поэтом), а за самим дискурсом. В этом парадоксальном схватывании коллективного бессознательного и проявляется на поверхности интонационной структуры «коллективный лиризм». Точку, в которой начинается поэтическая работа Арсеньева (то есть когда Я еще не рассеялось в словесной сети), можно охарактеризовать словами Арагона: «...я столь долго предаюсь мечтаниям, что каждый может успеть вплести в мою грёзу свою»⁷⁵³. Особенно это может быть заметно в текстах, содержащих элементы путевых заметок о студенческих городах, двусмысленные записи разговоров с внезапными обобщениями («Все, что касается дней недели», «Вильдепарис», «Рюема Americanum», «Слова моих друзей»). Прямоте поэзии Сопротивления в новых условиях и в новое время

⁷⁵¹ Арсеньев П. Коллапс руки: производственные травмы письма и инструментальная метафора метода // Логос. 2017. Т. 27. № 6 (121). С. 36.

⁷⁵² Platt K.M.F. Pavel Arseniev's Intervention in Lyric // Арсеньев П. Reported Speech. С. 11.

⁷⁵³ Арагон Л. Волна грёз // Поэзия французского сюрреализма: Антология. С. 405.

противостоит сюрреалистская косвенная речь, впрочем, Арсеньев здесь ориентируется и на стратегии письма поэтов Language School и концептуализма.

Формат и идея реди-риттенов перенацеливают привычную технику найденных объектов на субверсию речевых актов («старье»). Все устаревшее, словно ископаемое, указывает на некорреляционную объектность (как радикальный вариант такого объекта – архи-ископаемое К. Мейясу). Классический левый материализм дополняется объектно-ориентированной материальностью. И хотя в философском дискурсе главенствует тезис о недружелюбности некорреляционной реальности (Р. Брасье или авторы «темных теорий»), сюрреалистический код предполагает некий утопический (может быть, наивный) жест, направленный к объекту, к нечеловеческому, не предвосхищающий ужаса реальности. Код также связывает саму ориентацию на объект, идущую от новых онтологий, с сюрреалистической критикой дуализма, который эти онтологии поддерживают. Левая теория, всегда интересующаяся не столько индивидами, сколько общностями, только облегчает путь к обнаружению языковых, акторных или объектных коллективов.

Сюрреалистический монтаж освобожденных частей и революционизация «старья» приводят к овеществлению и дополнительной материализации, о чем с критической дистанции размышляет Адорно: «Понять сюрреализм можно будет не меньшей ценой не в качестве некоего языка непосредственности, а как свидетельство отбрасывания абстрактной свободы во власть вещей и, тем самым, в голую природу. Его монтажи – это истинные натюрморты. Компонуя устаревшее, они сотворяют *nature morte*»⁷⁵⁴. Специфика фотографии, актуализируемая Арсеньевым не без памяти об А. Драгомощенко, отсылает к сюрреалистическому композиционному принципу остановки времени, а метафора-определение застывшей или тихой жизни (*still life*) – к антимзыкальной тишине, минус-звуку и минус-объектам сюрреализма. Работа Арсеньева «Если стихотворение бросить в окно...», реализующая образ Хармса в виде инсталляции, а также пространственной композиции у окон дома, в котором жил поэт, учитывает отмеченную сюр-

⁷⁵⁴ Адорно Т. Оглядываясь на сюрреализм // Синий диван. 2006. № 8. С. 124.

реалистическую линию обнаружения ранее скрытого или созерцание того, что только *может* быть. Сам Арсеньев объясняет эту работу следующим образом: «На место найденных объектов приходит почти отсутствующая инсталляция (отсутствие, на которое, однако, указывают все следы происшествия: осколки стекла, лента ограждения, скопление народа), создающая неопределенную до конца ситуацию на границе провокационной композиции и случайного происшествия»⁷⁵⁵. За этой реализацией метафоры через ртуть-принцип располагаются и идея инфратонкости М. Дюшана, и пляж из ситуационистского лозунга, видимый между «створками» булыжника мостовой. В стихах же воздействие различных объектов в основном направлено именно на речь, на возможность высказываться: «...она включает диктофон и просит не говорить / ни о чем без нее, техника / действует на свое усмотрение, / происходит кража речи <...> нестабильные показатели / дискурсивно-эротического влечения» [186].

При активном использовании в реди-ритменах авторской редактуры и монтажа проявляется сновидность найденных текстовых объектов. Арсеньев не поэтизирует их, но обнаруживает имплицитный сюрреалистский элемент, делающий возможной общую *лингвистическую грезу*, частным примером коей является и фраза Н. Хомского «Бесцветные зеленые идеи яростно спят», которую поэт выбрал в качестве названия книги 2011 года. Идеологически чуждые поэту фразы, из которых нередко стихи и состоят, также демонстрируют свой завораживающий потенциал. Поэт поддается их гипнозу, впадает в лингвистическую грезу, в которой умножаются автоматизированность, косноязычие, двусмысленность и безличность фраз отчуждающего официального, бюрократического, политического и формульного научного языка. Однако на метауровне высказывания за счет композиционной иронии и лирико-критической интонации попытки найти революционный элемент в языковом «старье» по-прежнему совершаются. Этот двоякий принцип соотносится с описанной К. Корчагиным установкой новой постконцептуальной политической поэзии, в которой «критика дискурса или присущих

⁷⁵⁵ Арсеньев П. *Poésie objective*, или о документальных поэтических объектах // Транслит: литературно-критический альманах. СПб, 2017. № 19. С. 75.

ему идеологом не аннулирует сам дискурс – он продолжает служить источником общезначимых смыслов»⁷⁵⁶. Не менее примечательны в контексте разговора о сюрреалистическом коде размышления критика по поводу противостояния отмеченной стратегии и концептуализма: «...несмотря на клишированность и ограниченность совмещаемых дискурсов, каждый из них по-своему может быть выразителем и служить для передачи лирического сообщения, которое само по себе обладает иммунитетом к критическому вирусу концептуализма»⁷⁵⁷. Лиризм как метакритика характеризует скрытое воздействие именно сюрреалистического кода, фиксирующего этап *после* критических теорий. Нигилизм концептуализма отчасти преодолевается, но «вирус концептуализма» продолжает мутировать и приспосабливаться к новым условиям; эволюционная структура сюрреализма в принципе идентична этой модели: преодоление нигилизма раннего авангардистского импульса с сохранением субъектного релятивизма и дискурсивного редукционизма, которые, в свою очередь, не могут устранить общую идеологическую установку на истину.

В пользу сюрреалистического нигилизма работает механизм дискурсивного «забывания значения слова»; это фраза Л. Витгенштейна, использованная Арсеньевым в реди-риттене «Примечания переводчика». В блэкаут-видео, основанном на этом тексте, фразы философа как бы всплывают из темноты языкового сна. Сюрреалистская криптомнезия оформляет сновидность лингвистического пространства, в которой отобранные фразы вызывают усмешку от реализованной реконтекстуализации. Оторванные от «своего» контекста, фразы материализуются, демонстрируя собственную непрозрачность как объектов (Г. Харман), отказывая в прямом доступе к себе. В этой комбинации угадывается сочетание мотива прозрачности и непрозрачности с принципом текстомонтажа. Наиболее непрозрачные тексты-объекты сам Арсеньев и определяет как наиболее поэтичные⁷⁵⁸. Всплывание непрозрачных (прежде всего для на-

⁷⁵⁶ Корчагин К.М. Возвращение мерцающего субъекта: московский концептуализм и поэзия 2000-2010-х годов // Субъект в новейшей русскоязычной поэзии – теория и практика. Berlin: Peter Lang Verlag, 2018. С. 390.

⁷⁵⁷ Там же. С. 394.

⁷⁵⁸ Арсеньев П. Poésie objective, или о документальных поэтических объектах. С. 71.

блюдающего субъекта) фраз и их вторичная обработка, селекция (поэтическое семплирование чужих текстов) создают условия для необходимого при сюрреализации магического (революционного) остатка. Таким образом, дополнительно объясняется конститутивная двусмысленность и передача чужих (reported) высказываний: «...чем больше поэт говорит о реальности, тем меньше / она ему нужна сама по себе. / есть те, кто это понимают и те, кто продолжает / о революции, надеясь на приближение» [140].

Наиболее близко к проекту революционного сюрреализма Арсеньев подходит в своем цикле 2013 года «Случаи из политической жизни и снов», также вошедшем в книгу «Reported Speech». Достигаются описанные выше эффекты с помощью нескольких приемов. Один из них – абсурдное смешение временных пластов и одновременное совпадение политических логик. Например, в тексте «Гагарин и мы» советское и постсоветское время умышленно (производство случайности) аналогизируются через тактику «ласковой» репрессии, которую передает императивно-вежливый тон заглавного героя: «...отвечает ласковый голос / Юрия Алексеевича / объясняя подробности / процедуры мирной сдачи властям» [70]. Текст «Ги Дебор в Краснодаре» построен на метонимическом смещении имен, знаков, псевдонимов, никнеймов. В стихотворении «Об одном необычном превращении в негодяя» происходит вторичное использование (этико-политическое) и перенацеливание абсурдистских образов, а также устойчивых языковых конструкций: кафкианский персонаж К. «проснулся и понял, что у него чистые руки», затем «с нарастающей тревогой обнаружил / у себя холодную голову» и еще через день – «пламенное сердце» [74], и отправился служить негодяям. Текст «День России» представляет собой автобиографический лирико-политический верлибр в стиле К. Медведева с подробным описанием обычного дня активиста. Описываемые события, накапливаясь, сами складываются в абсурдную сюрреалистичность. Пожалуй, это единственный пример, когда Арсеньев использует идею сюрреалистичности самой российской действительности, идею, не характерную для сюрреалистического кода. Но именно это исключение позволяет увидеть принципиальную для кода разницу между стратегиями Арсеньева и Медведева. Прием сюрреалистического списка-ка-

талога с прямыми отсылками и цитатами из классификации животных Х.Л. Борхеса используется еще в одном тексте цикла «Таксономия», где в сущности деклассифицируются типы поэтов, контаминируются факты и вымысел, сами поэты и животные объекты.

Более радикальной и именно сюрреалистической (а не ситуационистской) техникой становится передоверие речи. Прямое политическое высказывание может состояться и в том случае, если дать самой реакционной (например, националистической) риторике захватить все стихотворение, что и происходит в тексте «Отзыв на одну провокационную выставку современного критического искусства». Правда сама стиховая организация приводит к тому, что время от времени на поверхность выносит строки, легко представимые в стихотворении условного политического сюрреалиста (они будут отмечены в примере курсивом) – строки с критикой государства, власти, культуры, нации, религии:

как и все эти конъюктурные⁷⁵⁹ обезличенные лгуны,
врущие нам прямо в глаза
в нескольких словах сразу противоречивые факты,
нам русским ничего не надо от всех этих извращенцев
раздувших свои перверзии в культы культуры,
русские только очистятся морально и вырастут интеллектуально
вернувшись в свое сознание
если вся эта русофобская паразитная мерзость будет истреблена,
гной баласт и дерьмо россии [146].

Отмеченные курсивом строки, тем не менее, сохраняют продуктивное внутреннее противоречие из-за сбитой прагматической установки, рефлексия по поводу которой возникает уже в ранних текстах книги «Бесцветные зеленые идеи яростно спят», включающих элементы институциональной самокритики. В стихотворении «Сначала и потом» лирический субъект фиксирует этапы формирования поэтического самосознания, но все равно приходит к выводу,

⁷⁵⁹ Само неверное (так в первоисточнике анонимного отзыва) написание слова «конъюктурные» становится своеобразным found symbol двусмысленной стратегии сюрреалистической языковой субверсии.

что все эти разы, когда ты высказывался,
лучше всего тебе удавались пассажи,
в которых говорящий то ли сам не вполне понимает,
по какую он сторону баррикад
и какую партию исполняет,
то ли оставляет возможность это решить тому,
кто это прочтет или услышит⁷⁶⁰.

Но было бы ошибкой принимать и это высказывание как прямое. Абстрагирование от себя, в том числе и риторически оформленное, лишь дополнительно наводит на подозрение, что это очередной чуждый субъект, критикующий саму идею ангажированности поэзии, ценящий и признающий качество «стиха как такового». При попытке прочитывать эти строки как лирическое высказывание невозможно не увидеть демонстрацию «ловли себя на поэзии» (слово-маркер здесь: «лучше всего тебе удавались *пассажи*»). Пожалуй, единственный разрыв этой дискурсивной субъектно-объектной ткани случается на стихах: «правда не в субстанции, / а в *связях*»⁷⁶¹.

Именно так формируется реляционная субъектность, прописанная сюрреалистическим кодом. При ней и «сами слова находятся в *отношениях гражданской самоорганизации*»⁷⁶², а записывающий субъект-объект по типу автоматизированного в «Примечании переводчика» Витгенштейна регистрирует, что «связь между этими словами была, возможно, создана в другое время». Но если «эти слова, / передаваемые машинами, / к сожалению уже не будут иметь никакой связи» [62], то это и означает *революцию языка*, которую, по словам Арсеньева, нужно совершать до социальной, а не после, поэтому «это революция должна поступить на службу искусству для того, чтобы быть действительно меняющей *отно-*

⁷⁶⁰ Арсеньев П. Бесцветные зеленые идеи яростно спят. СПб: Kraft: Книжная серия альманаха «Транслит» и Свободного марксистского издательства, 2011. С. 24.

⁷⁶¹ Там же. С. 23.

⁷⁶² Журавлев О., Арсеньев П. и др. Литературная левая (коллективный диалог одного социолога и шестерых поэтов, проведенный вслепую) // Транслит: литературно-критический альманах. СПб, 2014. № 15-16. С. 43.

шения между людьми и словами»⁷⁶³. Обыгрываемое здесь название сюрреалистического журнала 1930-х «Сюрреализм на службе революции» возвращает актуальность словам Шенье-Жандрон о том, что сюрреалистская поэтика и так вбирает в себя политику, а также парадоксально сближает эту позицию с критикой сюрреализма Камю: «Что же касается Бретона, он использовал революцию, чтобы завершить трагедию, и, по сути дела, вопреки заглавию своего журнала, ставил революцию на службу сюрреалистической авантюре»⁷⁶⁴. Эстетический сюрреализм, кажется, вновь поглощает политический, однако это не совсем так. Здесь важно вспомнить о справедливом замечании П. Бюргера, что попытка авангардистского проекта деавтономизировать искусство, вернуть его в жизнь, грозит потерей способности критиковать ее из-за отсутствия необходимой дистанции. Схлопывание стратегий отражает и слоган, который расположен на главной странице сайта «Лаборатории Поэтического Акционизма»: «Поэзия принадлежит всем, либо ее не существует вообще» – своеобразная контаминация мысли Лотреамона о всеобщей поэзии и пассажи Бретона о конвульсивной красоте. Арсеньев в принципе признает наличие определенных моментов (идеальность этих моментов для сюрреализма уже отмечалась), когда «классовой борьбе совершенно необходимо уйти на уровень языка (как говорил Альтюссер, “порой вся классовая борьба сводится к борьбе одного выражения против другого”»)⁷⁶⁵.

Пространство для борьбы предоставляет продуманная нарративная композиция. Следствием перевода высказывания в косвенную речь становится частое использование специфического «мы» и безличных обращений. Это стиль сообщений в общественных местах, транспорте, супермаркетах, но с характерными авторскими смещениями: «...если не вакцинированы / в этом сезоне / то и не стоит / участвовать в акциях / доброй воли / оно само / воленс-неволенс» [16]; «Также в Роспотребнадзоре выразили обес-

⁷⁶³ Журавлев О., Арсеньев П. и др. Литературная левая (коллективный диалог одного социолога и шестерых поэтов, проведенный вслепую) // Транслит: литературно-критический альманах. СПб, 2014. № 15-16. С. 47.

⁷⁶⁴ Камю А. Сюрреализм и революция. С. 192.

⁷⁶⁵ Арсеньев П. Автоматическое письмо ногами под воздействием де Серто // Транслит: литературно-критический альманах. СПб, 2014. № 15-16. С. 69.

покоенность / в связи с тем, что в последнее время / в интернете все чаще создаются страницы, / на которых размещается неоднозначная информация, / которую трудно интерпретировать» [64]. В этом *императивно-инфинитивном письме*, о котором подробнее еще пойдет речь, проявляется именно реляционная субъектность (сюрреалистическая альтернатива коллективному субъекту): «если вы не вакцинированы / в этом сезоне / то и не-вы / не вакцинированы» [16].

Источники такого типа повествования указывает сам поэт: например, это позитивистское «мы», «мы совокупности» научного или (псевдо)экспертного (как в «Экспертизе») текста: «Мы можем с радостью констатировать: / сегодня господствует представление о свободе» [102]. Автобиографический сюжет филологических занятий-маскировок в Швейцарии в некоторых стихотворениях требует появления практически лирического героя: «со временем ты будешь переставать быть тем, / знакомством с кем заручаются профессора славистики, / чтобы выглядеть радикальнее» [132], – спешащего, однако, скрыться за следующим чужим текстом, например, цитатой из П. Барсковой «мы не в изгнании, мы в аспирантуре» [112]. Коллективное «мы» слишком прямолинейно, в то время как «мы совокупности» несет в себе искомую двусмысленность: значение коллективности, совместности дополняется стилистикой бюрократического или институционального языка: «нам не нужна / улучшенная и дополненная реальность / нам нужно / улучшенное / и дополненное / издание» [194]. Выведение конфликта в область означающих создает условия для нового воображаемого пространства и в итоге реальности. Схожее использование позитивистских знаков находим в художественной практике М. Дюшана, например, изображение стрелки, показывающей направление движения механизма на картине «Кофейная мельница». Картина для Дюшана представляется «диаграммой идеи», и подобные «диаграммы крупных научных, экономических, финансовых построений не отсылают к уже сложившейся реальности, но имитируют и предвосхищают реальность, которой здесь еще нет»⁷⁶⁶.

⁷⁶⁶ Лаццарато М. Марсель Дюшан и отказ трудиться. М.: Grundrisse, 2017. С. 55.

Более конкретное «мы» все равно дефокусируется общей отстраняющей интонацией и синтаксическими перебивками:

Мы принимаемся за приготовление
(исключительно здоровой) пищи,
разговоры и электронную почту.
Воспользовавшись благами медиа-цивилизации
и молекулярной кухни, поспорив о сюрреализме
и современной поэзии (хозяин пентхауса решается
почитать и свои вещи),
мы обращаемся к практике дрейфа [76, 78].

В полной мере такая нарративная композиция проявляет себя в сюрреалистской критике религии в стихотворении «Религия – это стоматология». Исполняющая конструктивную роль синекдоха (свобода слова → речь → поэзия → язык → рот) осуществляет конкретизацию лингвистической репрессии: «Пришлось создать институт контроля за ртами»⁷⁶⁷. Аутентичные витгенштейновские интенции и его корреляционистская модель искажаются при действии объективного юмора («И вы действительно начинаете чувствовать, / что все окружающее лишь суэта сует, / что мир, расположенный за границами полости рта, / иллюзорен, что его как бы нет»), метафизическая граница травестируется («И каждого из нас на Страшном Приеме спросят, / заботился ли он об их [зубов. – О.Г.] спасении, / а как нет, то ему уже поздно будет взывать / к *dues ex bor-machina*»⁷⁶⁸). Концептуалистское абстрагирование в новом, пустом контексте книги стихов подчеркивает общее авторское любовование лингвистической грезой обобщающих бюрократических фраз, которые начинают терять память о собственной утилитарной функции: «Так появилась Стоматология. / Так появилась Церковь. / И многие прочие богоугодные заведения»⁷⁶⁹.

Этот текст Арсеньев читал через мегафон перед Казанским собором в рамках акции в 2008 году, но тексты 2010-х уже изначально строятся как перформативные, и дополнительно произносить их в

⁷⁶⁷ Арсеньев П. Бесцветные зеленые идеи яростно спят. С. 9.

⁷⁶⁸ Там же.

⁷⁶⁹ Там же. С. 10.

какой-то «общественной» ситуации необязательно. «Домашнее» или лабораторное сюрреалистское наблюдение сменяет ситуационистскую уличную реализацию:

Вот и исследователи суточных колебаний духовности,
проанализировав данные первых тысяч юзеров,
пришли к следующим выводам: пик духовного осознания человека
приходится на утренние часы и снижается в течение дня;
уровень духовности мало связан с количеством сна,
но находится почти в линейной зависимости от его качества.

Но все это лишь предварительные результаты⁷⁷⁰ («Стихотворение, оскорбляющее чувства верующих»).

Жесткость императивных конструкций (по-прежнему в остраивающих, сюрреализующих обработках) компенсирует мягкость инфинитивного письма, к которому нередко прибегает поэт. Посюсторонность изображаемого сора взламывает внутреннюю метафизичность семантического ореола инфинитивного письма как «медитации о виртуальном ино-бытии»⁷⁷¹:

Быть среднего телосложения,
Иметь голубые глаза,
Быть одетым в коричневое пальто,
В черный свитер (с воротом),
Не иметь головного убора.

Уходить и не возвращаться [20] («Если вам что-нибудь известно о местонахождении...»).

И наоборот, найденные реди-инфинитивы имплицитируются диктатом коммерческих императивных предложений: «Продается б/у Маяковский / на новой торговой площадке Рунета.

⁷⁷⁰ Арсеньев П. «Отзыв на одну провокационную выставку современного критического искусства» и другие реди-риттены // Транслит: литературно-критический альманах. СПб, 2015. № 17. С. 52.

⁷⁷¹ Жолковский А.К. Инфинитивное письмо: тропы и сюжеты (материалы к теме) // Эткиндовские чтения: сборник статей по материалам Чтений памяти Е.Г. Эткинды (27-29 июня 2000 г.). СПб, 2003. С. 251.

// Рекламные ссылки. / Добавить. / Послать ссылку другу» [24]. Двухнаправленные тенденции формируют *поэтику неопределенного императива*: «Ты должен желать, / Ты должен быть желанным <...> время приобретать средства передвижения, / созданные специально. / Созданные специально для тех, / кому некуда ехать, но есть куда торопиться. / Почувствуй драйв, / ведь чувствовать что-либо еще ты все равно не способен»⁷⁷²; «Вы не хотите играть в подковырные игры, / но вы оставляете нетронутым сам ковер / и оставляете возможность вызвать вас на него. // Когда же вызовут, нечего сетовать – // Возвращайтесь в аудитории, / и вправду, не май-месяц» [32].

Иногда именно императивно-инфинитивный комплекс, вторгаясь метанарративно в текст, вводит сюрреалистическую революцию языка и сюрреалистический саботаж:

11:08 Работники нематериального труда заняты своим непосредственным делом и обсуждают прекаритет

11:20 Работники нематериального труда иногда быстрее находят английский эквивалент

Подумай уже сейчас, какие слова ни за что не могли бы появиться в этом стихотворении

11:22 Работниками нематериального труда решено бойкотировать исполнение своих непосредственных обязанностей и поэтому они обсуждают прекаритет...⁷⁷³

Обезличенность парадоксально характеризует интонацию внимательного наблюдателя, и это возвращает к идее технологичности сюрреализации у Арсеньева, а лингвистические технологии актуализируют проблему принудительного потребления, пришедшего на смену отказу от труда. Здесь могут быть уместны размышления Драгомощенко: «Праздность гораздо труднее труда. Она требует усилий, длительностей иной природы и большего воображения.

⁷⁷² Арсеньев П. Бесцветные зеленые идеи яростно спят. С. 12.

⁷⁷³ Там же. С. 50.

<...> Одна из технологий праздности – паратаксис»⁷⁷⁴. Паратаксис и сюрреалистический императивный монтаж Драгомощенко перенацеливаются Арсеньевым; к политической модальности подшивается феноменология восприятия объектного мира, а значит, политическое и эстетическое в сюрреалистическом поле получают новую возможность синтезироваться.

Любопытные и продуктивные варианты предлагает революционный сюрреализм в феминистском и, шире, гендерном ракурсе, особенно через тех поэтесс, которые на самом деле удерживают сложный синтез образного и эмпирического, эстетического и политического, субъектного и объектного. Одним из таких примеров в новейшей левой поэзии можно считать Г. Рымбу. Стоит оговориться, что односторонний, специальный разбор оставит многие аспекты поэтики Рымбу за скобками: это языковая рефлексия и аналитические мощности стиха, авангардистские и футуристические элементы, нежность и ярость (ср. «состояние яростной страсти» у сюрреалистов) как трансляторы изначального чувственного события, жанровое и метрическое разнообразие, приемы дискурсивной и риторической субверсии, психоаналитические и фрейдистские подтексты, техники феминистского деконструктивизма, используемые в стихах, а также нечастые, но значимые изменения метода работы (творческая эволюция по законам организованной революции).

В текстах первой книги стихов Рымбу «Передвижное пространство переворота» четко определяются антитемы, актуальные и для сюрреализма. Общая направленность проблематики связана с неприятием войны («Соответствовать духу войны...»), наций («Так мы становимся вокруг»), государств («Барокко (покрывает)»), институций («Школа»). Политические импликации проводятся через чуткое пространственное восприятие поэтессы, поэтому идеологии, социально-экономические процессы, классовые столкновения видятся как множественные и аксиологически неоднозначные *другие* пространства – гетеротопии, по М. Фуко. Наибольший интерес представляют композиции с комбинированием перетекаю-

⁷⁷⁴ Драгомощенко А. Тавтология: Стихотворения, эссе. М.: Новое литературное обозрение, 2011. С. 156.

щих друг в друга гетеротопий: «подростки, читающие “общество спектакля” / я говорю: “не поздно ли?” / они отвечают: “нет. сейчас на часах шесть” / сентябрь. кровеносные системы школы / в роще березовой исправительной колонии. / в кабинете биологии заформалиненные тельца крыс, / мышка мертвая сорванного государства» [ППП, 18]⁷⁷⁵. Настойчиво подчеркивается мнимость разнообразия таких дополнительных пространств: гетеротопии школы, рощи, исправительной колонии, школьного кабинета, государства образуют единую сцену спектакля. Проблематизирующей гетеротопией выступает книга, поскольку она способна привести к активному, политическому действию или быть таким действием, «действительной книгой» [курсив автора. – О.Г.] [28]⁷⁷⁶. Как отмечает Д. Кузьмин в предисловии к книге «Кровь животных», «Рымбу отчаянно взыскует субъектности, которую дает только действие, – тем отчаяннее, что возможности действия не видит»⁷⁷⁷. Но возможность действия выносится вовне поэтического поля, расширяется и сохраняется в других субъектах. Так, например, вводится образ матери: «это книга матери / или танкер без знака, поднятый над водой равниной состояния» [26]⁷⁷⁸; «то, что ты моя мать или / книга, – вы вместе погружены в песок лица» [28]; «Я говорю: “Мама, ты в своем уме? Ты можешь перестать смотреть телевизор? / Я расскажу тебе новости”, а она: / “Ну, вы, творче-

⁷⁷⁵ Рымбу Г. Передвижное пространство переворота. М.: Книжное обозрение (АРГО-РИСК), 2014. Здесь и далее это издание цитируется с указанием в скобках ППП и номера страниц.

⁷⁷⁶ Рымбу Г. Жизнь в пространстве. М.: Новое литературное обозрение, 2018. Здесь и далее это издание цитируется с указанием в скобках номера страниц.

⁷⁷⁷ Кузьмин Д. На шаг впереди языка // Рымбу Г. Кровь животных. [Электронное издание], 2014. С. 7. URL: <http://possumaway.tilda.ws/rymbu> (дата обращения: 27.04.2020).

⁷⁷⁸ Теллурический образ матери оправдывает субъектность животных и через образ танкера активизирует заметную по всей поэзии Рымбу экологическую проблематику. Ср.: «животные с красными глазами, преобразенные лекарственным ветром, / сопротивлением, именно эти, которые одним мутным взглядом / поднимают танкеры над водой, а ту черную жидкость / заставляют обратно втекать, внутрь земли» (Рымбу Г. Фрагменты из «Книги упадка»). URL: <https://snob.ru/entry/165711/> (дата обращения: 27.04.2020).

ские люди, вообще дилетанты в политике”» [КЖ, 165]⁷⁷⁹. Эту же субъектность может получить и сама лирическая героиня как мать своего сына, которому она, например, объясняет (и здесь опять помогают гетеротопические цепочки), «что груди *правительств*, как *груды мусора* на нашей Земле, // что есть что-то еще, кроме времени, *вжатого в комнаты*, / что *в телах* есть что-то еще, кроме слов и мыслей...» [120].

Один из принципов гетеротопий, отмечаемый Фуко, перекликается с важным мотивом сюрреалистической эстетики: «Гетеротопии всегда предполагают некую систему открытости и замкнутости, которая одновременно и изолирует их, и делает их проницаемыми»⁷⁸⁰. Динамика замкнутости и потенциальной открытости, а также мнимой открытости и действительной замкнутости проявляется в образах клетки (со всем многообразием значений), комнаты, камеры, решетки-речи и «языка решетки» и вообще в констатации «жизни в ограниченном пространстве», с которой начинается сборник (по сути, вторая книга стихов) «Жизнь в пространстве». В стихотворении «Школа», в котором была обнаружена комбинация разных гетеротопий, открытость мерцает исключительно на метафорическом, языковом уровне, подчеркивая общую кризисность, мертвенность: «мертвые полицейские *в кабинете биологии на открытом / уроке закутанные* в хлипкую шерсть» [ППП, 18].

Именно такие гетеротопии могут вызывать более очевидные образные сюрреалистичные эффекты, которые сами по себе не так важны при анализе с точки зрения сюрреалистического кода, однако важно отмечать, *что* их может порождать в принципе. Ведь сюрреалистический код действует и в случае, если активная образность, легко считываемая реципиентом как сюрреалистичная, экспрессионистская, усиливается («в глубине местных искусств спят мясные кураторы, / сшитые из свинины, приправленные говядиной

⁷⁷⁹ Рымбу Г. Кровь животных. [Электронное издание], 2014. URL: <http://possumaway.tilda.ws/rymbu> (дата обращения: 27.04.2020). Здесь и далее это издание цитируется с указанием в скобках КЖ и номера страниц.

⁷⁸⁰ Фуко М. Другие пространства // Фуко М. Интеллектуалы и власть: статьи и интервью. 1970-1984: В 3 ч. М.: Праксис, 2006. Ч. 3. С. 202.

/ на перемене в безвременье целуют член директора / зданье школы
покрытое легкой чешуей качается на ветру / сарайчик, передвиж-
ной балаганчик / у каждого сердца, скрытый за корешками книг»
[ППП, 19]), – и в случае, если поэтическая речь переходит в другой
регистр и нацеливается на прямое, в том числе политически анга-
жированное высказывание («институтом семьи и собственности /
против читателя, / против тебя, / вообще человека, / выпирающий
пламенем, / изрекающий только / ложь, ложь, ложь» [ППП, 19]).

Отношения открытости/закрытости в целом уточняют топологи-
ческое устройство художественного мира текстов Рымбу, который,
однако, не отличается *искусственной* целостностью и постоянно
прорывается когнитивным критическим письмом самой поэте-
сы и прагматическим предписанием контекста. Особенную роль в
этом играет сеть понятий-образов «состояние», «значение» и «со-
общение». *Состояние* является некой сферой, в которой *заключа-
ется* тот или иной объект («состояние – это клетка вне действия»
[64]), но при этом само состояние – категория уже внутреннего
пространства, поэтому возможны и метареалистические обратные
образы: «коровы, вбитые в землю, внутрь состояния смотрят» [47].
Мир в состоянии – это осознанный и осознаваемый мир повседнев-
ности, мир «животных и каменных состояний» [49], над которым
светит «солнце состояний» [106]: «мы смотрим, как солнце состо-
яний / уходит, и машины включают свет, вытягивающий на синий
купол / слепого быка – ночь» [106]. Заключенность внутри таких
гетто вызывает реакцию, субъективируя источник речи: «земля! ты
не видишь, как они удерживают меня, удерживают / в сознании...»
[106] – и политизируя его: «политики состояний зарастают новы-
ми тканями» [63]. Все пространство оказывается не столько гете-
ротопийным, сколько пористым, субъект видит пространственные
(идеологические) слоты, «слоты горизонтов», в которые попадают
и закрепляются в них другие элементы мира: «монотонные буры
сосен вкручиваются в землю, / организуя взгляд» [47]; «желтый
камень меланхолии, утопленный в землю» [65]. Через эту оптику
увидена и поэзия («где твои / налобные фонари языка, чтобы ос-
ветить эту тьму направленностью?» [75]), и материнство («новое
дитя, новое чудо черное, / вбитое в белую утробу, обеспеченную
необходимым» [57]).

Значение фундаментализирует мир, скрывая частные грезы: «шумовые организмы, висящие над разрушением, признаков лишены / и значением скрыты» [104]. Только язык как скрытое плазматическое образование («книга любящих, сделанная из плазмы» [23]), не ищет человека, «чтобы давать значения» [73], не схватывая его: «поэзия приобретает форму, испытывая отвращение к форме, / устанавливая коридоры насилия, прикрывая дверь, / оставляя закрытую комнату знака длиться вглубь» [73]. Постоянная борьба и слияние слова и действия, насилия принимаемого и направленного может временно разрешаться в *сообщениях*, делающих мир коммуникативным, коммунистическим, общим. Так связываются (и уже не в значении связанности, заключенности) биологические объекты («сообщения в волокнах растений» [27]), промышленные («сообщения между заводами» [90]), эротические («вправляя в его красное тело звучащую щель, она смеялась, откидывая старые повязки с лобка, и светилась нежными сообщениями» [100]). Связь в такие мгновения перестает быть подчинительной, насильной, становясь рекуррентной, метонимической (вместо «друг в друге» – «друг с другом»): «там / сообщение и земля / одно друг с другом» [109]. Однако поэтическая мысль полностью не уклоняется от идеи спайности языка и мира, чьи слоты подготавливают новые разрывы и *расколы*.

Позитивными гетеротопиями, от которых разбегается утопический горизонт, как в угнетаемом субъекте зарождается желание переворота⁷⁸¹, являются завод, район, двор. В отличие от кризисных гетеротопий они всегда конкретны: завод, на котором работал отец, район и двор в Омске, где поэтесса жила с родителями. Даже школа, в которой работала мать, может переосмыслиться в позитивном ключе. Главная позитивная гетеротопия, по Фуко, – корабль, описывая который, он неожиданно прибегает к сюрреалистским концептам: «...корабль в нашей цивилизации – с XVII в. до наших дней – стал не только, несомненно, наиболее значительным орудием экономического развития <...> но и самым значительным

⁷⁸¹ Ср.: «...отноюдь не тяжелая доля располагает меня в пользу человека, но, напротив, энергия его протеста» (Бретон А. Надя // Антология французского сюрреализма. 20-е годы. С. 212).

хранилищем воображения. Судно – это гетеротопия по преимуществу. В цивилизациях без кораблей иссякают грезы, шпионаж заменяет приключения, а полиция – корсаров»⁷⁸². Неоднократно возникающий в «Жизни в пространстве» образ «танкера, поднятого над водой», является сюрреалистическим вариантом такого судна, теперь дисфункционального, что дает возможность реализоваться если не утопии, то грезе. Отмена какой-либо гетеротопии может активизировать и другую грезу – грезу об андрогине: «...пусть эти двое / беседовать продолжают над гетеротопией взорванных построений, / пока она\он лежит в комнате, отражая закон, а другие в землю и камни / отгружают тела за пределами города» [23].

Важно отметить, что культ насилия и жестокости, присущий в целом историческому сюрреализму, на следующих этапах сталкивается с критикой насилия в рамках общей «работы скорби», и уже в новейшей поэтической практике эти горизонты сходятся: «и нет сил выбрать смерть / тогда выбирают борьбу / красным кошмаром протирают тела убитых / по инерции покупают сыну / игрушки намекающие на войну» [ППП, 34]. Сама Рымбу несколько раз возвращается к идее диалектики насилия⁷⁸³. Но именно в рамках феминистской оптики эта тема разворачивается в общей метафорике и частной конкретике *изнасилования*: «они бросили тело мигранта на рельсы / они заживо снимают кожу с наших друзей / они накачали ляжки и приходят убить / они изнасилюют пока ты конспектируешь / биографию Лермонтова / они убыют и

⁷⁸² Фуко М. Другие пространства. С. 204.

⁷⁸³ «Поэзия работает с *утопическим исключением языков насилия*, но делает она это тоже *с помощью некоторого насилия*, некоторой жесткой борьбы с ними за мир будущего, потому что недостаточно их просто “не учитывать”, писать так, как будто их нет» (Рымбу Г. «Задача политической поэзии – подрыв ложной надклассовой ментальности». URL: http://anticapitalist.ru/archive/kultura/galina_ryimbu_zadacha_politicheskoy_poezii_v_podryive_lozhnoj_nadklassovoj_mentalnosti.html (дата обращения: 27.04.2020); «Мы хотим разорвать этот порочный круг травм и насилия, но парадокс заключается в том, что возможность разрыва и выхода на новый виток истории заключается в них же» (Рымбу Г. Интервью // Воздух. 2016. № 1. URL: <http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2016-1/ryimbu-interview/> (дата обращения: 27.04.2020).

бросят на рельсы пока ты мечтаешь / о карьере физика мечтаешь выкрутиться» [ППП, 57-58].

Феминистская ревизия практики сюрреализма выявила свойственное и для авангарда в целом противоречие: освободительная борьба авторов-мужчин нередко только укрепляла традиционный патриархальный образ женщины. Сюрреалисты не просто объективировали женщин, в том числе когда считали их источником (а не только объектом) желаний, но и воспринимали как идеального Другого⁷⁸⁴. И это, по мнению Р.Э. Куензли, позволяет видеть в сюрреализме черты организации по типу мужского клуба⁷⁸⁵. Такие исследования опираются на классику феминистской критики сюрреалистической эстетики – монографию «Женщины-художники и сюрреализм» (1985) У. Чедвик, которая строит свое обвинение даже не вокруг объективации, а вокруг именно идеализации женщины сюрреалистами. С ответной критикой на монографию тогда же в 1980-х выступили сюрреалисты нью-йоркской группы «Гидра», напомнившие о главенстве в сюрреалистической программе воображения и о том, что именно «андрогинные свойства воображения» пытаются пробудить сюрреалисты⁷⁸⁶. Неофеминизм, с их точки зрения, не столько стремится разрушить систему, сколько «изменить ее пол»: «расформировать войска – это далеко не то же самое, что дать женщинам “право” служить в армии»⁷⁸⁷. Однако используя революционную риторику сюрреализма 1920-30-х⁷⁸⁸, они, по сути, умалчивают об «изменении пола» в сюрреализме 1940-х, о мечте Бретона о «женской системе» общества, высказан-

⁷⁸⁴ Raaberg G. The Problematics of Women and Surrealism // Caws M.A., Kuenzli M.A., Raaberg G., eds. Surrealism and Women. Cambridge, MA: MIT Press, 1991. P. 8.

⁷⁸⁵ Kuenzli R.E. Surrealism and Misogyny // Surrealism and Women. P. 17-18.

⁷⁸⁶ Фэрли Э., Грэм Д., Гробар Э., Вайсберг Л. Мысль бесполо, она не может размножаться // Сюрреализм. Возвращения и трактаты международного движения с 1920-х годов до наших дней. С. 291.

⁷⁸⁷ Там же. С. 292.

⁷⁸⁸ «Заявление о преимуществе общих половых различий над индивидуальными различиями ничем, на наш взгляд, не лучше того же расизма или национализма. Феминистский флаг теперь все сложнее отличить от знамен бога, семьи и отечества...» (Там же).

ной в романе «Аркан 17»: «...предстоит максимально возвеличить все, что рождено женственной системой мыслить в противовес системе мужской: находить опору исключительно в особенностях женщины»⁷⁸⁹. Впрочем, риторические конструкции действительно могут скрывать за внешним восхвалением некое эссенциалистское ядро, требующее деконструкции. В наиболее сконцентрированном виде эта как бы профеминистская риторичность представлена в мысли Арагона «Женщина – будущее мужчины»⁷⁹⁰. Риторическое вносит элемент двусмысленности, и работающая именно с риторикой Рымбу также приходит к этому сюрреалистскому эффекту.

В принципе противоречивое положение женщины в сюрреализме можно рассматривать как очередное противоречие сюрреалистического способа мировосприятия. В этой логике все гендерные и сексуальные идентичности должны пройти сквозь линзу контрадикторности. И здесь выделяются три направления исследования: антифеминистский анализ эстетики⁷⁹¹, поиск феминистского потенциала, кроющегося в текстах исторического сюрреализма⁷⁹², и анализ женской оптики, гендерных границ в контексте функционирования сюрреалистического кода. Поскольку женская оптика является своеобразной альтернативой историческому сюрреализму, она по определению подключается к принципу кода, который сам представляет парадигмальную зону альтернатив; в классическом сюрреализме у женщины «нет собственных снов, но она верно *кодирует* мужские сны»⁷⁹³. Женская оптика критикует со стороны (создавая тем самым парадигму) и сны, и автоматическое письмо, и идею бессознательного как реализацию мужских фантазмов – все основные концепты сюрреалистической теории. Впрочем, субъектность, любая субъектность в сюрреалистическом коде все равно разбирается. В коде субъектность находится в том же со-

⁷⁸⁹ Бретон А. Безумная любовь. Звезда кануна. М.: Текст, 2006. С. 129-130.

⁷⁹⁰ Aragon L. Le Fou d'Elsa. P.: Gallimard, 2002. P. 196.

⁷⁹¹ Этот подход встречается, например, в работах Жаклин Шенье-Жандрон («Le Surréalisme et le roman», 1983) и Розалинд Краусс («L'Amour fou: Photography and Surrealism», 1985).

⁷⁹² Conley K. Automatic Woman: The Representation of Women in Surrealism. Lincoln, London: University of Nebraska Press, 1996.

⁷⁹³ Kuenzli R.E. Surrealism and Misogyny // Surrealism and Women. P. 19.

стоянии, что и женская субъектность в классической сюрреалистической концепции и иконографии – бесформенная или, наоборот, объективированная, медиатизированная знаками: «лишенные признаков осколки создания, обдуваемые / ветром преображения; в сторону от признаков – мать, и вена / пульсирующая на ее шее» [97]. Иногда субъектная «текучесть передается и возникающим в поэтических циклах Рымбу персонажам-номадам, кочующим между различными гендерными ипостасями, граница между которыми довольно условна»⁷⁹⁴. В принципе постоянная готовность к перифигурации – важное качество и революционного субъекта в том числе.

Сюрреалистическая Женщина, понимаемая как муза Поэзии, организует эстетический сюрреализм, но из того же корня выходит и образ Женщины как символ Революции. И революционерка, и муза характеризуются направленностью от себя. Это своего рода слепое пятно объективации, которую можно ликвидировать, расцепив «женщину» и «революцию». И тогда субъективация женщины, в том числе как авторки, сможет означать переход в революционный сюрреализм, хотя в дальнейшем сами авторские практики могут быть различными, в том числе аполитическими, неангажированными напрямую (как это было у сюрреалистов разных сюрреалистических поколений: художниц Ф. Кало, Тойен, Р. Варо, писательниц Ж. Прассинос, А. Ле Брен, Н. Митрани и др.).

Анализ через сюрреалистический код позволяет здесь выявить еще одну причину «главенства» эстетического сюрреализма и еще один парадокс политического. Революция, заявленная целью и идеалом, свершается каждый раз на микроуровне (в ошеломительных образах, в «постдадаистской стилистике»⁷⁹⁵), но глобально,

⁷⁹⁴ Ларионов Д.В. «Гендерный ландшафт» актуальной русской поэзии в контексте поэтологии: «женское письмо» Анны Альчук, Марины Темкиной, Галины Рымбу и Оксаны Васякиной // *Litera*. 2019. № 6. С. 64.

⁷⁹⁵ Так напрямую характеризует первую книгу стихов Рымбу Е. Риц (Евгения Риц и Андрей Пермяков о книге Галины Рымбу «Передвижное пространство переворота...») // *Цирк «Олимп»+TV*. 2014. № 14 (47). URL: <http://www.cirkolimp-tv.ru/articles/547/evgeniya-rits-i-andrei-permyakov> (дата обращения: 28.04.2020).

на уровне кода, все подчиняется принципу эволюционных минимальных трансформаций, топологических связей «бесконечной фразировки»⁷⁹⁶. Рымбу выражает это в центральном образе «передвижного пространства переворота» и еще более конкретно – «передвижного балаганчика». Именно это одновременно и раздражает революционного сюрреалиста, и является предпосылкой самого сюрреализма как метода (парадоксальный концепт перманентной революции). *Антисюрреализм* действительно оказывается очень точным термином; революционный сюрреалист – это антисюрреалист и антипоэт в принципе («сопротивляться поэзии изо всех сил» [КЖ, 164]). Сопротивление поэзии подразумевает спорадическую аннигиляцию сюрреалистических политико-дискурсивных объектов («труды Циолковского на костях загадочных животных / мутант-президент в обнимку с Ахматовой / твой смертельный спорт и красная икра» [ППП, 58]), резкого сюрреалистического (и даже экспрессионистского), диалектического монтажа, повествовательности, констативности, которые разоблачаются самой Рымбу, например, в тексте «Только в нашем районе было столько заводов...». При первом издании стихотворения в «Передвижном пространстве переворота» была характерная вставка с обнажением приема, которой нет при републикации этого текста в книге «Жизнь в пространстве»:

Это стало историей только о том
Как пролетариат становится прекариатом
И как плавится блочное болотное темное солнце
В свете новых работ

Это о том как быть
Если у них есть нож который в любую минуту
может
А у тебя нет ничего кроме желания говорить иначе
Но с ними
На их языке

⁷⁹⁶ Рансьер Ж. Судьба образа // Рансьер Ж. Разделяя чувственное. С. 202.

(это было бы так же странно как если бы сквозь этот текст
прошел англичанин
подобно тому как у шваба...
каких англичан он имеет в виду?
я все хочу спросить:

какие
здесь могут быть англичане?)

но об этом потом

Ведь совсем скоро будет только прямая история [ППП, 42-43].

Швабовская техника перенацеливается Рымбу в политических терминах, а «события в синтаксически замкнутых, часто представляющих собой назывные предложения, стихах <...> случаются как будто одновременно, подвешивая возможность действия в контексте избытка событий»⁷⁹⁷.

Возможно и гендерно-политическое перенацеливание. Как отмечает А. Глазова, «у Рымбу слово “схватка” используется как орудие, выхватывающее речь из-под оружейного грохота и возвращающее ее матери, матрице-языку»⁷⁹⁸. Материнское тело в целом может стать пространством для переинтерпретации:

когда кровь станет матовой, а матка волшебной, и земля станет вся из
плодов – овощей и фруктов, вмерзших в землю,
и мы будем собирать их, чтобы отнести на нефтяную вышку,
где вместо откачивания нефти наши друзья играют музыку и что-то
пьют, я разрежу плоды, а из них посыплются семена значения
во множестве, предложу подруге съесть их, а она скажет: «ты что,
хочешь обидеть меня?»
нет, вот другие яблоко и перец, без семян, возьми [76].

⁷⁹⁷ Чадов К. Поэзия и фотография: из опыта гибридизации // Воздух. 2019. № 38. URL: <http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2019-38/chadov> (дата обращения: 28.04.2020).

⁷⁹⁸ Глазова А. Истец за силу // Рымбу Г. Жизнь в пространстве. С. 11.

Но и наоборот, *действительная* книга сюрреализуется в привычных вариантах, как в боевом призыве – стихотворении «Сон прошел, Лесбия, настало время печали...»: «такое время, что *любовь и политика – одно и то же*, / а полиция и ненависть – это что-то другое. / где открытые лекции сменяются уроками *уличной борьбы*, / где дыхание на морозе превращается в *воображаемые / свободные университеты*» [КЖ, 127]. Или, как в тексте «Белый хлеб», аналогия разворачивается в подробностях прямого высказывания: «врачи говорят, что именно белый хлеб / способствует застою каловых *масс* / в кишечнике, каловых образованию камней, которые / могут жить там, годами, отравляя, / внутри бедняков живущий кал, / их серые лица и темный оскал» [ППП, 38].

Натуралистический памфлет с лирическим высказыванием сочетает брань и черный юмор: «пока будущее сало и еще слой сала и / гибкого медленного убийства спит в вас / вне времени, вне любви и искусства, / вне политических убеждений, / мы – смазка для жопы / контейнеры для смерти» [ППП, 59]. С. Дубин выдвигает следующее предположение: «Если правомерно говорить об общем для всех женщин сюрреализма дискурсе <...>, отличительными признаками женского сюрреалистического письма можно назвать как раз его подрывной характер, а также порой довольно жесткий – и жестокий – юмор»⁷⁹⁹. Однако эту же стратегию мы видим и у Б. Пере, и в приемах А. Кравана по деконструкции буржуазных и литературных авторитетов. Наиболее ярко у Рымбу это проявляется в тексте «Юмор черных дней», в котором «православную поэтессу» О. Николаеву лирическая героиня представляет старой лесбиянкой, а КВНщикам «молодые красивые ребята из Монти Пайтон, / весело запихивают дула в рот» [КЖ, 168]. Только мотивировка, в отличие от Кравана, уже политическая: эти КВНщики представляют команду под названием «Департамент революции», хотя сами открыто глумятся над идеей революции. Впрочем, прямое высказывание не означает простоты языка и художественной

⁷⁹⁹ Дубин С. Колдунья, дитя, андрогин: женщина(ы) в сюрреализме // Иностранная литература. 2003. № 6. URL: <https://magazines.gorky.media/inostran/2003/6/koldunya-ditya-androgin-zhenshhina-y-v-syurrealizme.html> (дата обращения: 26.04.2020).

конструкции. Например, в «Белом хлебе» в итоге все завершается онейрическим откатом назад: «на берегу моря, в шикарнейшей гостинице, / худой загорелой мне, / все, что связано с хлебом приснилось мне» [ППП, 40].

Яркую субъективность предполагает не только феминистский подход (с риском романтического возврата идентификации, о чем писала Ю. Кристева), но и само сопротивление маскулинности сюрреализма. Не только на раннем этапе, но и позже *фактор личного* особенно значим в женском сюрреализме; личными показываются кошмары, страхи и грезы, не формирующие эстетический цельный образ, но передающиеся как опыт через сообщение: «она сказала ей (туда) // воображение – это только комната в которой ты плачешь» [110]. Принцип экспериментации, опыт, который становится доминантой, сменившей на этом месте образ, отражается в специфическом революционном (в том числе женском) варианте сюрреализма.

В поэзии Рымбу синтез эстетического и политического, образного и эмпирического особенно заметен через концепт *преображения*. Само понятие подразумевает постоянные коммутации на семиотическом и перформативном уровнях, перекодировки образного материала в опытный и одновременно наоборот. Механизм такого преобразования в чем-то обусловлен модернистской эстетической программой, но никак не связан с христианской традицией спасения, что пытается показать А. Глазова в предисловии к сборнику «Жизнь в пространстве». В стихах и интервью Рымбу довольно однозначная (и соотносимая с сюрреализмом) позиция: «потому что спасение – это для тех кто верит в давление, / верит в абсолютную власть системы / спасение – тема для рабов / и нет никакого спасения. мама, мы все спасены. / просто нужно увидеть: / вот они, шестивия, вот миллионы, вот их желание, ярость, / вот их огонь. / вот они говорят как умеют, не силясь построить, / не силясь преодолеть» [ППП, 55]. По сути, именно динамику образа и опыта Рымбу имеет в виду, говоря, что политика искусства заключается в борьбе «за новые зоны человеческого опыта»: «Очевидно, что после экспрессионизма в поэзии наметился некий кризис метафоры, стало невозможно полагаться только на чувственный образ, и парадоксальные образы тоже оказались исчерпаны дадаизмом и

сюрреализмом. Метареализм выигрывает за счет как бы “холодного” отношения к метафоре, включения рефлексивного момента, он ближе к конструктивизму, чем к экспрессионизму. <...> И тот же чувственный опыт ведь не автономен, он всегда связан с Другим, это (даже в форме отрицания) движение к нему навстречу. Политическое для меня и есть это движение навстречу, и сам момент встречи, конечно, тоже»⁸⁰⁰.

Пожалуй, наиболее бескомпромиссным текстом фем-сюрреализма, удерживающим смещение от образа к опыту, является текст «Секс-пустыня». Здесь лирическое совпадает не только с памфлетом, но и с метакритикой («но есть и лирическая линия»⁸⁰¹), речевые полуавтоматические ругательства наслаиваются на барочность языковых деталей, а экологическая хрупкость подчеркивается эротическим насилием объектов («сотни зверей приидут трахнуть меня / сперма тигра подымается к облакам / обезьянки лижут мой клитор / но ни одна из них не скажет: “секс – это пустыня”») и идеологических эссенций («анус созерцающий / анус яростный минимализм форм / для русских которых все еще порют / а они и рады потому что родились мертвые»). Сообщающиеся сосуды политического и любовного работают и в сопряженном тексте «Я перехожу на станцию Трубная и вижу – огонь...»: «Павленский прибил себе яйца к брусчатке / и я три года не могу целовать тебя / не могу быть с тобой, любимый / из-за всей этой тьмы / потому что ты слаб, как и все мы» [ППП, 56].

В высшей точке дискурсивной постпозиции, осуществляемой с помощью перенацеливания и преобразования, появляется андрогинный субъект, который в антисюрреалистическом ключе может быть истолкован и как антиандрогин с иронической автохарактеристикой («и в целом гендерно неопределенного вида» [115]), и представлением о райском измерении, где будут возникать «новые конфигурации тел уже без п.ды и без х.я» [87]. Утопический (райский) горизонт «об-

⁸⁰⁰ Рымбу Г. Интервью // Воздух. 2016. № 1. См. там же про способность искусства как автономии «переводить *политический* опыт в иной *чувственный* регистр».

⁸⁰¹ Текст цитируется по изданию «Передвижное пространство переворота» (С. 48-53).

нажает желание целого и вместе с тем осознание того, что истинным его выражением является не слияние, а со-отношение»⁸⁰². Поэтому андрогинная субверсия реализуется в воображаемом пространстве *детства*, иногда понимаемого предельно: так, образ зародыша в материнском теле (своем или родном/чужом) тоже может выполнять функцию гендерной неопределенности, – а иногда понимаемого обратно (антиностальгически):

и еще я вспомнила, что мы оба были счастливые и как бы бесполое, когда занимались сексом в первый раз и потом еще, – без всех этих мудацких стереотипов и плана, что нужно делать друг с другом в будущем, без понимания, чего от нас ждет общество, чего мы ждем друг от друга, без насилия [116].

Но более продуктивным оказывается сюрреалистический тип женщины-ребенка, которая «самой принадлежностью миру детства <...> вбирает в себя вселенную до-логического, чудесного и, даже отчасти оставаясь колдуньей, не опасается призывать на помощь ангелов»⁸⁰³. Только у Рымбу – «это квірные ангелы в пустых городских канализациях, / играющие на железных перегородках. // это время без сообщений...» [87]. Кстати, из этой точки происходят и «ломари языка» – символ преодоления речевой инерции, языкового насилия субъектами, которые начинают осознавать необходимость заронить «зерна раздора в мертвый язык» [89]. Бунт против старого, мертвого языка, налаживающий технику обнаружения гниющих изнутри людей, кажущихся одновременно и мертвыми, и живыми, поскольку не видят происходящего, – типичный отклик революционного сюрреализма. В противопоставляемом утверждении, что «поэзия как сообщество – это ткачи» [70], соединяется принцип топологии (ткать пространство-текст) и свободный труд, который совмещает мужское и женское, отца и мать.

Повествовательницей «прямых историй» зачастую является дочь. Эта нарративная и лирическая фигура, однако, не означает использование наивной, собственно детской оптики, и даже наоборот: в тексте «На территории ТЭЦ-5 мы развели костер запрещен-

⁸⁰² Глазова А. Истец за силу // Рымбу Г. Жизнь в пространстве. С. 13.

⁸⁰³ Дубин С. Колдунья, дитя, андрогин: женщина(ы) в сюрреализме.

ного масштаба», в котором дочь с отцом действительно разводят большой костер, очищая добытую ради денег медь, дочь понимает, когда «нужно быть по максимуму ребенком» [123], надавить на жалость, чтобы им с отцом не пришлось платить штраф милиции. Быстро взрослеющий платоновский образ девочки на стройке, на заводе, на всевозможных котлованах и зачистках территорий трансформируется, теперь она сама начинает говорить в поэтическом тексте, постоянно обнаруживая собственную *дочерность* по отношению к речи и голосам других людей, вплетаемых в текст. Элемент документальной поэзии усиливает антисюрреалистический заряд, ведь исторический сюрреализм «представляет женщину-ребенка как воплощение беззаботного восприятия, как ключ к поэтическому и метонимическому мышлению, наделяющему человека способностью ясно видеть сквозь туман “настоящей жизни”»⁸⁰⁴. Теперь же озвучивается запрос на доступ к этой настоящей жизни.

Детство для Рымбу, как и для сюрреалистов, «ресурс для реконфигурации культурных парадигм, обещание “прямой истории”, отход от которой воспринимается как утрата революционной возможности. <...> Утрата революционного потенциала детства – это, согласно Рымбу, его деформация близостью к миру войны и насилия, проигрыш революционного – милитаристскому»⁸⁰⁵. По отношению к враждебному дочерность означает не подчинение, а отделение – это все та же сюрреалистическая метонимизация, которая включает в себя эмансипацию части и сдвиг в «другое пространство». А через концепт детства и политической заботы, которые также инверсивно метонимизируются, проявляется нежность к родителям: «отец сидит во мне и двигает изнутри локтями, / он видит тебя, видит то, что происходит, но с другой стороны / моего живота, он такой маленький и перекидывает день за днем / маленькие мешки с мукой...» [86]. Изредка допускаются метапоэтические вставки и более мягкий сюжетный и стиховой монтаж:

⁸⁰⁴ Фэрли Э., Грэм Д., Гробар Э., Вайсберг Л. Мысль бесполо, она не может размножаться. С. 293.

⁸⁰⁵ Чадов К. Поэзия и фотография: из опыта гибридизации.

...папа спит на кухне и кашляет,
его легкие не распускаются алым цветком, как в поэзии, а глухо
бултыхаются внутри,
кожа мучается ночным запахом;
он спит и сам ничего не знает о своей зарплате,
он говорит во сне по-молдавски с братом [114].

Собственное материнство возвращает рефлексивный, «непрямой» язык – отстраненный язык современной герметичной поэзии или остраненный язык платоновского мира. Но и он, постепенно разрушаясь, захватывается, как сквот, ангажированным субъектом высказывания, чье поражение отражается в самой истории рассказа (в текстах, где есть прямой разговор с сыном – «В моем яичнике живет чудовище», «Сыну»): «сын соединен со мной черным жгутом мышления // звезды шипят над районом, выпуская из себя ядовитый дым, выпуская / дух мертвых, их спекшуюся спецодежду, скелеты машин и старых / станков, гниющие в облаках; пустая информация колонизировала мышление; что происходит между родными? <...> что делает сына далеким и заставляет мою мать странно корчиться у / стены, когда в капсуле комнаты отсутствует свет за неуплату?» [104].

Для Рымбу оказывается важным опыт письма после катастрофы, в состоянии уже-поражения, которое свойственно современному обществу в целом. И диапазон близких поэтессе художественных практик, подходящих на посткатастрофическое письмо, можно определить как довольно широкий в рамках модернистской поэтики: от экспрессионизма до Целана с революционно-сюрреалистическим центром, который как раз менее всего оказывается отрефлексируемым и выявленным. Впрочем, сами имена Целана или, скажем, Платонова дают возможность прочтения через сюрреалистический код, объединяющий важные принципы поэтики Рымбу и новейших реализаций революционно-сюрреалистического: «...у Платонова вся материя пропитана этой непростой меланхолией, тоской по коммунизму. И прошло почти 100 лет со времени написания “Чевенгура”, “Ювенильного моря”, “Котлована”, “Джана”, но эта тоска по коммунизму – на самом деле, мне сейчас больше нравится говорить “общий мир” – эта *тоска по общему миру* про-

должает нами ощущаться. И это, конечно, идея и чувство, которые я принесла в некоторые циклы (в том числе в “Книгу упадка”) от Платонова, потому что у него тоской заражены все: и люди, и растения, и животные, и машины, и ландшафты»⁸⁰⁶.

Тоска по общему миру (антисюрреалистический коммунизм человека и нечеловека) включает также тоску и по общему языку («мне снится, что мы / никогда не узнаем: что такое – письмо доступное всем?» [75]), но это еще и тоска «тела укутанного в историю» [70], человека, застрявшего в истории. И в этот момент проявляет себя идея «общего сна» [29] и вообще сон как принцип, «абстрагированный от исторической действительности сон»⁸⁰⁷, как это формулирует поэт К. Корчагин, также связанный с сюрреалистическим кодом. Ломари языка и пролеткультовские поэты-ткачи – все они «узлами снов подпирают пустыню политики» [64] и речи. Это же делает Рымбу и как организатор (анти)литературного процесса. В частности, в 2019 году она создала и теперь редактирует онлайн-медиа, посвященное современной поэзии, в названии которого сакральное для сюрреализма понятие – «Грѐза». И несмотря на то, что проект еще только развивается, и неизвестно, в какую именно сторону он будет повернут, в каких формах отразится, заявленное в названии понятие, как сигнальный прожектор, непременно будет передавать соответствующие сообщения. И, вполне возможно, «Грѐза» станет важной платформой для онейро-революционного сюрреализма.

§ 4.3. Сюрреализация медиа: акселерационизм автоматического письма В. Банникова

Сюрреализм всегда отзывался на изменения в способах письма, всегда чутко относился к своему медиа и к интермедийному полю в целом, о чем свидетельствуют размышления сюрреалистов о живописи, рекламе, кино, фотографии и т.д. Для сюрреализма привлекательны как феномен промежуточного, инструментально-

⁸⁰⁶ Рымбу Г. «Депрессия и меланхолия – это способ знания»: Интервью // Colta. 2019 11 окт. URL: <https://www.colta.ru/articles/literature/22622-galina-rymbu-bolshoe-intervyu> (дата обращения: 29.04.2020).

⁸⁰⁷ Корчагин К. Все вещи мира. М.: Новое литературное обозрение, 2017. С. 10.

го, сопутствующий самому медиа, так и возможность обозначать пространство между разными средствами трансляции смыслов, онтологизировать его в виде акта искусства через интермедийные методы и приемы, приводящие к затенению самого статуса искусства. Однако социологически и антропологически медиа рассматриваются сквозь проблему *переизбытка информации*, который оказывается в центре поэтической рефлексии уже начиная с первой половины XX века. Переизбыток информации и экспансия невербальных медиа нередко воспринимаются как угрозы для сюрреалистических концептов воображения, грезы, эроса, а процессы медиатизации опыта влияют на изменения субъектности в сюрреализме. На уровне сюрреалистического кода в таких условиях происходит переориентация доминант: *вместо демонстрации элементарных жестов проявляется открытость для взаимодействия с другими культурными и стилевыми кодами*, что приводит к неизбежной интерференции художественных элементов и к росту как конститутивных, так и коммуникативных помех.

В новейшей поэзии случай В. Банникова является и репрезентативным, и проблемным с точки зрения заявленной тенденции. Форма бытования его поэзии специфична: несмотря на публикации в различных изданиях и сетевых порталах («НЛО», «Воздух», «Полутона», «Транслит» и др.), основу практики составляет *ежедневное* (за редкими исключениями) размещение текстов в социальных сетях Фейсбук и ВКонтакте. Масштабное «производство текстов, которые появляются в социальных сетях со скоростью обновления ленты новостей»⁸⁰⁸, с личным рекордом поэта 49 стихотворений в день⁸⁰⁹, определяет и некоторые траектории чтения, и особенности существования поэтического в медийном поле.

Плотное и «ускоренное» распространение современных коммуникаций (и в том числе авторское «разрешение» на это медийное

⁸⁰⁸ Корчагин К. <О книге стихов В. Банникова «Необходимая борьба и чистота»> // Воздух. 2018. № 36. URL: <http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2018-36/hronika/> (дата обращения: 19.01.2020).

⁸⁰⁹ Егольникова К. С чего начинается речь: о стихах Вадима Банникова // Дискурс. 2019. URL: <https://discours.io/articles/culture/s-chego-nachinaetsya-rech-o-stihah-vadima-bannikova> (дата обращения: 19.01.2020).

распространение) в исторической ситуации консервативного поворота 2010-х годов создает благоприятные условия для проявлений сюрреалистического. Жест остановки времени (в том числе исторического) сочетается с ускорением коммуникаций⁸¹⁰, самой речи, приведением ее в автоматический или полуавтоматический режим, что приводит к продуктивному противоречию. Затруднительным, однако, становится установление причины такой мании письма на интенциональном и поэтологическом уровнях. Здесь возможны разные варианты: поэзии оказывается «не нужна особенная сверхзадача, достаточно просто отвлечься от телеологии, от нацеленности на объект, чтобы речь сама перешла в регистр поэтического» (А. Глазова о Банникове), или же поэтом делается ставка на то, что «язык перейдет в “сверхрациональное” состояние, как самолеты преодолевают скорость звука, и в этом состоянии разучится, грубо говоря, врать: будет полноценно фиксировать повседневность» (В. Бородин)⁸¹¹.

В любом случае *автоматизм* Банникова уже не инструментален, метод перешел в состояние, когда при такой ситуации медиа субъекту просто физически некогда «работать» над текстом. Отсюда возможна особая небрежность в письме, в пунктуации, орфографии, небрежность с мерцающей осознанностью, являющейся одновременно частью поэтической телесности и поэтической проективности, частью коммуникативного ускорения и идейно-временной остановки. Структурно это напоминает то, как работал А. Введенский, и о чем свидетельствует А. Герасимова, которая исследовала рукописи поэта: «Нередко бывало так, что вместо “правильной” запятой ставилась запятая в предыдущем или в последующем промежутке между словами, а то и обе. <...> Иногда точка возникает как знак временной остановки мысли – а потом скачок, и опять понеслась поэтическая мысль, и за ней, еле успевая, перо – до знаков ли тут перепинания»⁸¹². Там, где у Введенского невнимательное отношение

⁸¹⁰ Сунгатов Н. Предисловие // Транслит: литературно-критический альманах. СПб, 2019. № 22. С. 5.

⁸¹¹ Комадей Р., Глазова А., Кузнецова И. и др. Отзывы [о Банникове] // Воздух. 2018. № 37. URL: <http://www.litkarta.ru/rus/projects/vozdukh/issues/2018-37/bannikov-opinions/> (дата обращения: 19.01.2020).

⁸¹² Герасимова А. Примечания // Введенский А.И. Все. М.: ОГИ, 2011. С. 270.

к сверке машинописи и потеря интереса «к готовой вещи после ее завершения»⁸¹³, у Банникова – отказ от авторского отбора текстов и составления книг стихов. Рукопись же, как теперь понятно, – медиум более приближенный к стене ВКонтакте, чем книга стихов.

Быстрота принятия решений, а в случае Банникова и поэтических решений тоже, технологически приводит к двум аспектам художественного производства: к изменению *медийной доминанты* (не текст, а визуальное) и к осмыслению категории *качества*. В своем манифесте сюрреализма И. Голль объединяет в одну повестку эти аспекты: «С 20-х годов торжествует зрение. Мы живем в век кино. Все больше и больше изъясняем *визуальными знаками*. *Быстрота сегодня определяет качество*»⁸¹⁴. Визуальное получит дополнительное развитие после компьютерной революции и будет описано П. Вирильо с резко критической позиции. Для Вирильо запущенная «машина зрения» – это «машина абсолютной скорости, подвергающая сомнению традиционные понятия геометрической оптики – прежде всего наблюдаемое и ненаблюдаемое» и приводящая к производству интенсивного ослепления, «производству *видения без взгляда*»⁸¹⁵. Аффектированный поворот искусства видится французскому философу как новый синкретизм, приходящий на смену привычному зрению, «низшая ступень восприятия», «жалкая карикатура на квазинеподвижность первых дней жизни»⁸¹⁶. Синестезия Банникова, отмеченная Д. Суховой на уровне художественной реальности и феноменологии, не используется поэтом на инструментальном или методологическом уровнях, когда «в перформансах и мультимедиа поэзия ищет воссоединения с ускользающей из-под ног основой, той чувственной реальностью, оборачивающейся ирреальностью, которая и была ставкой во всех художественных революциях XX века»⁸¹⁷. Признавая, что «простые

⁸¹³ Герасимова А. Примечания // Введенский А.И. Все. М.: ОГИ, 2011. С. 269.

⁸¹⁴ Голль И. Манифест сюрреализма // Называть вещи своими именами... С. 322.

⁸¹⁵ Вирильо П. Машина зрения. СПб: Наука, 2004. С. 132.

⁸¹⁶ Там же. С. 19.

⁸¹⁷ Скидан А. Поэзия в эпоху тотальной коммуникации // Скидан А. Сумма поэтики. М.: Новое литературное обозрение, 2013. С. 217.

визуальные образы и эмблемы живут гораздо дольше текстов или историй о людях»⁸¹⁸, Банников остается все же словоцентричным и даже литературоцентричным автором.

Вот как устроена одна из типичных композиций стиха Банникова. Сначала возможно обыгрывание знаков массовой культуры или пародирование широкого поля поэтической/вербальной продукции:

планета, где твои крылья
которые нравились мне
хот хот он лав пальчики оближешь ки эф си
планета, ну так где твои крылья
они все еще нравятся мне [2017, 122]⁸¹⁹.

Затем следует дискурсивное смещение в сторону инновативного поля поэзии, начинается переработка «идиолектов актуальной поэзии и биографий некоторых ее представителей»⁸²⁰:

кстати, я не лисин
и в этом, и в таком, и в ином
случае, прошу обратить внимание на то, что
тогда как, тем временем
тем самым –

устойчивым элементом остается фрагментарность и случайность речевых сегментов, не требующих разрешения в следующей строке или строфе. Накопительный эффект нередко проявляется в собственно сюрреалистском, объектном сдвиге:

⁸¹⁸ Горалик Л. Интервью с В. Банниковым // Воздух. 2018. № 37. URL: <http://www.litkarta.ru/rus/projects/vozdukh/issues/2018-37/bannikov-interview/> (дата обращения: 19.01.2020).

⁸¹⁹ Тексты В. Банникова цитируются по тем вариантам, которые автор разместил на своей странице ВКонтакте: <https://vk.com/vadimkabanyas>. В скобках указывается год и авторская нумерация текста или первая строка стихотворения. Орфография и пунктуация авторские.

⁸²⁰ Книжная полка Дениса Ларионова // Новый мир. 2017. № 8. URL: http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6_2017_8/Content/Publication6_6705/Default.aspx (дата обращения: 17.01.2020).

птица поднимаясь, доминирует над домами
дома это место, где я доминировал над полом
и они, уж коль скоро есть лоджии, мансарды, веранды
летом или весной, наверно
не в россии
были полны розовых кустов или просто
розовых озарений.

Вариации этого сдвига могут быть самыми различными, в том числе переходящими грань сюрреалистического юмора и уходящими в постприговское или ироничное, низовое, ритмическое нанизывание образов-знаков. В концовке возможно возвращение к актуальному полю поэзии, но уже через автобиографический, личный взгляд, оформленный через дневниковость, через розановскую домашность цитаты. Фрагментарность речевых конструкций считается уже не в духе конкретистской или наивной поэзии, но как элемент постдоверительности при онлайн-коммуникации:

я рос, где эти дома, чтобы забыть
как дарит капля радугу (амелин)
кстати, я знаю его.

Цитатность осмысляется Банниковым во многих текстах, написанных в технике реди-мейда. Концептуалистский внешний инструментарий подчиняется логике инфоповода, но направлен по-прежнему на узкоспециальную область инновативной поэзии. Например, текст «Пушкин упоминается 79 раз, мандельштам...» строится, как кажется, на ироничном использовании типичных формул стиховедения: «белый упоминается / чаще есенина», «николай карамзин \ маяковский – / 44 раза, стихи пушкина звучат», «фета \ стихи айги особенно / слышны \ так же как и стихи / заболоцкого» [2016, 194]⁸²¹. Однако этот реди-мейд является откликом на споры вокруг учебника «Поэзия», вышедшего в издательстве «ОГИ» в 2016 году, воспринятого консервативной критикой в качестве способа легитимации круга неконвенциональных поэтов. Отвечая на критику, поэт и филолог Е. Прощин в своем Фейсбуке

⁸²¹ При строчном цитировании в качестве разделения строк используется слэш, обратные слэши – авторские.

подсчитал количество упоминаний имен поэтов и показал, что «актуальщиков» в учебнике не больше тех, кто ассоциируется с общим каноном. Именно эти подсчеты, известные только узким специалистам и действующим лицам, оказались в тексте Банникова.

Тексты с дружескими обращениями к современным поэтам многочисленны. Нередко в них обыгрывается само пространство сети, в котором и выкладываются тексты; в таких случаях само медиа, осмысляясь в терминах домашней прагматики, теряет прозрачность:

давай

василий бородин

вот тебе стих \ чтобы лайкал

и амелина подключай

тогда будет два лайка, то есть

это будет один лебедь [2014, 113] –

как принципиальное стоит отметить использование частых отбивок, создающих строгий ритм всплывающих по мере чтения фраз, постепенно фокусирующих внимание на самом медиа и переводящих текст в состояние перформативного высказывания (ретроспективно перечитывается и начальное «давай»).

Автоматизм Банникова не настроен на поиск ошеломляющих образов (хотя и они появляются) или парадоксальную афористичность (хотя и она есть, «скрытая под завалами других элементов текста»⁸²², особенно в регулярных стихах), направлен он на трансляцию *опыта* – опыта речи, опыта виртуального/игрового и опыта чудесного. Каждая строка как результат автоматизма (в особенности в верлибрах) приводит к быстрой смене поэтического материала

⁸²² Суховой Д. Вадиму Банникову: Ощупывание слона как метод постижения поэзии // Воздух. 2018. № 37. URL: <http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2018-37/sukhovey-bannikov/> (дата обращения: 17.01.2020).

ла, но «чудо превращения происходит в мелочах, в обыденном»⁸²³, а не через стилистику: каждая отдельная строка может не представлять из себя ничего важного, заметного, удачного – создаются стихи, «в которых так много всего / чужого / и такого ненужного» [2019, 236].

Проект Банникова в таком ракурсе перестает быть экспериментом, а его поэзия – экспериментальной, поставангардной. При скорости современных медиа и информации его вариант актуальной поэзии предлагает опыт длиной в несколько лет. Скорость компенсируется протяженностью, повседневной длительностью, в которой самый радикальный жест воспринимается праздными интернет-серферами, «зеваками» виртуального пространства как очередная гипозэстетическая странность. Граница между экспериментом и новой стадией поэзии, как и сами внешние признаки поставангардного письма благодаря Банникову пересматриваются. Авторская облегченная пунктуация с разовыми графическими всплесками (например, с использованием внутрисклоного и даже внутрисловного слэша) подчиняется интонационной, ритмической функции; Банников создает партитуру, а не программный код, как Н. Скандиака, например. Неклассические знаки, пришедшие из медиасреды (например, скобки в функции смайла [2019, 246]), оставаясь в ней же, как и стихи, не претендуют на знаки обновления поэтической формы. Авангардные элементы в лексике (заумь, внезапные, немотивированные взрывы лексической и словесной целостности) используются от случая к случаю. Точкой разрыва, единственно, оказываются приемы, указывающие на дискommунитивную природу новых медиа и отсылающие к разного рода помехам. Это может быть написание «хуххухууууийийййхххххууу / уууууууууухххх» [2014, 17], которое Д. Суховой возводит к западанию клавиши на клавиатуре компьютера (жест, производимый внешним объектом на линии внутреннего письма). Или еще более радикальная работа со словоразделами, связанная с компьютерной графикой или стикерами ВКонтакте, как в тексте «Я прихожу на семинар...», где внутри слова помещается картинка с точками, изображающими помехи: «терпел.☼ ую кровь терпел.☼ ётся вновь»

⁸²³ Егольникова К. С чего начинается речь: о стихах Вадима Банникова.

[2016, 164]. Таким образом, логика инфоповода доводится до атомарного уровня текста, и на этом микромасштабе «мелькание новостных поводов <...> складывается в конце концов в телевизионную рябь»⁸²⁴.

Понятие качества текста (второй заявленный выше аспект) реинтерпретируется не через «плохой вкус», как это делает А. Бретон в манифесте сюрреализма, а через концепцию «речь-как-жизнь», которая представляется поэту В. Бородину перезагрузкой всего поэтического, сбрасывающего все «философское, религиозное, интимно-лирическое, социально-философское, психологическое»⁸²⁵. «Речь-как-жизнь» может быть рассмотрена с разных ракурсов: с точки зрения речевого материала, с позиции дарвиновского отказа от телеологичности (и мира, и поэзии), в аспекте биоморфизма образов банниковской поэзии, а также в связи с проблемой исчезновения субъекта: «так как и эти слова могли не появиться // и пусть будет / что они не появились / если они здесь и кто то это видит – / это не считается <...> совершенно точно меня никогда не было и не будет» [2019, 236].

Значительный круг текстов Банникова представляет собой текстовые реди-мейды, коллажи из текстов и языков (отрывки голов, цитаты, клише и проч.). Некоторые журнальные и сетевые подборки его стихов строятся именно вокруг этой особенности поэтики. В целом унифицированные размеры и форматы банниковских стихов (начиная с 2015 года особенно) создают особый сквозной ритм (не только текстов, но и самого чтения). Ритмическая рваность и речевое, интонационное происхождение отрывков, сжатых до стихового ряда, напоминают технику П. Улитина, опробованную еще в 1950-60-е гг. и описанную М. Айзенбергом так: «...мозаика чьих-то слов, перемешанных и выстроенных заново по другим законам. На страницах его книг нет персонажей, но есть множество действующих лиц. Каждый произносит свою речь или

⁸²⁴ Оборин Л. <О книге стихов В. Банникова «Я с самого начала тут»> // Воздух. 2016. № 3-4. URL: <http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2016-3-4/hronika/> (дата обращения: 19.01.2020).

⁸²⁵ Банников В. 125 // Полутона. 2014. URL: <https://polutona.ru/?show=1009010915> (дата обращения: 17.01.2020).

свою реплику на тех же основаниях, что и сам автор»⁸²⁶. Банников достигает того же эффекта: при интонационной, а не риторической логике письма текст все же не проясняет собственную интонацию; остается неясным, с какой именно интонацией надо произносить строки, вырванные из некоей речи, они слишком коротки, а смена происходит очень часто, контекст их затуманен. Хотя Айзенберг считает, что улитинская интонация передается на бумаге, она скорее угадывается и остается гипотетической. Незакрепленная интонация Банникова отсылает, как к собственному бессознательному, к виртуальной предшествующей дискурсивности, которая чувствуется, но не определяется напрямую. Этот же эффект сохраняется, что особенно удивительно, при авторском устном чтении стихов. Банников читает тексты диссоциированно, с полуулыбкой, с резкими и смыслово немотивированными сменами интонации, что создает ощущение сюрреалистического диалога глухих или коллективного речеговорения. Поэтому, возможно, неслучайно он начинает писать пьесы, а в поэтических текстах использовать мизансцены с делением на реплики странных участников (например, Любовь, Душа и Лаврентий в тексте «Есть книга ярости», являющемся реакцией на книгу О. Васякиной). Однако его чтение стихов при этом нельзя назвать декламационным, актерским, при всем многоголосии оно сохраняет общую интровертность.

Банников учитывает траекторию речевой прозы Улитина: от установки, при которой «чужая книга кажется воплощением мечты, и ты идешь, стараясь не расплескать чашу, до краев наполненную предчувствием радости. Чужой язык кажется заповедным миром, где все не так, как у вас, где все можно, где для всего есть оправдание и сочувствие и благодать»⁸²⁷ – к ощущению, что «что-то утрачено при соприкосновении с предметом слишком жарких мечтаний»⁸²⁸. Он начинает уже с этого места, где радость и ирония, греза и игра слабо различимы. К тому же одним из постоянных источников чужой речи становится нечеловеческий, машинный

⁸²⁶ Айзенберг М. Памятка // Улитин П. Макаров чешет затылок. М.: Новое издательство, 2004. С. 7.

⁸²⁷ Улитин П. Макаров чешет затылок. С. 103.

⁸²⁸ Там же. С. 105.

голос: «но рядом со мной / и рядом с тобой / довольно места / так говорит майкрософт / довольно места, как говорит яндекс / так и отвечают ему / на какие вопросы отвечают части речи / одноклассники в Яндекс браузере / какого блюда еще не пробовал / мальчик, съевший мороженое» [2013: «Кто то движется, внутри кривулина...»].

Банников актуализирует зависимость от медиа, которую выявляли еще авторы советского андеграунда: Улитин – от машинописной страницы («Ход мысли на бумаге слишком зависит от бумаги. Без бумаги мысль течет по другим законам»⁸²⁹), Л. Рубинштейн – от картотеки и др. Среди «упоминательной клавиатуры» Банникова вообще много поэтов-конкретистов (Я. Сагуновский, Вс. Некрасов, Г. Сапгир, И. Холин). Некоторая родословная видится и в строках: «лучше так писать / чем вообще никак не писать» [2014, 38] – своеобразной вариации на сагуновское «Главное иметь нахальство знать, что это стихи». Акцент ставится уже не на статусе искусства поэзии, а на условиях экзистенции самого письма.

Зависимость от медиа для Банникова уже не вызвана идеологическим или рыночным диктатом напрямую, что иногда позволяет проигрывать вариант активного использования медиа в своих целях (при ощущении вторичности своей позиции, особенно в рамках давления истории литературы). Так происходит, например, в мизансцене с поэтом Василием Каменским, с которым ассоциирует себя субъект высказывания в одном из банниковских текстов: «но у меня / не будет / репринтного / издания // в моей власти Интернет // у Каменского – бумага // а у меня – Интернет» [2014, 38]. Если интуиции Арагона, Тцара и многих других сюрреалистов и дадаистов сводились к идее мысли-письма, рождению мысли во рту, при письме, то уже Улитин проблематизирует это направление мышления в контексте дематериализации искусства: «Написанная фраза уводит мысль. Она уводит ее своими словами. На самом деле все не так: словами никто не думает, самое интересное это как раз то, о чем человек думает не словами»⁸³⁰. Теперь же слово-медиум уже не просто уступило место бумаге-медиуму, карточке-медиуму,

⁸²⁹ Улитин П. Макаров чешет затылок. С. 8.

⁸³⁰ Там же.

но через новые средства информации медиатизировало само мышление.

Чем сильнее проявляет себя это маклюэновское расширение человеческого мозга, тем сильнее растёт, по словам самого Банникова, «тотальное недоверие к тексту», которое он хотел бы продуцировать своей практикой⁸³¹. Подобное тотальное и «радикальное недоверие и подозрительная опаска к конвенциям текста-в-себе»⁸³² объединяет все медиаэкспансии в область поэзии и слова. Но Банников не идет в сторону интермедиальных экспериментов, не подключается к сетевому, «народному сюрреализму»⁸³³ интернет-поэзии – его проект остается «аутичным» в своей литературотеличности. Несмотря на то, что функцию воображения все больше берут на себя медиатехнологии, создавая «новый «сенсоориум», «электронную версию вскрытой и вывернутой наизнанку коры головного мозга»⁸³⁴, поэзия остается одновременно внутри этого поля и вне его, но всегда не при делах, «фигурой исключения»⁸³⁵. Поэзия в итоге реализуется в разрыве медиаткани, в метонимической щели, где и обитает проект Банникова с очень небольшим и ограниченным кругом читателей, так что кажется странным возведенное масштабное здание быстрых коммуникаций и новых медиа. Тем заметнее случаи банниковской поэтизации новой техники, ее железной материальности: «компьютер с его картинками и железом / интересней вселенной, которой компьютер часть» [2019, 215]. Любовь населяет компьютер, как она населяет мир, компьютер и оказывается этим чудесным миром: «только тебя могу примерить к моему экрану монитора / где ты есть и где рабочий стол это по праву ты / и пароль на рабочем компьютере содержит / твои инициалы и памятную дату с восклицательным / знаком // мир полон тобой» [2016, 11]. Полонка компьютера вызывает взрыв, выход энергии, но

⁸³¹ Мой читатель (опрос) // Воздух. 2017. № 1. С. 246.

⁸³² Гольинко-Вольфсон Д. На орбите непрозрачных идентичностей // Новая русская книга. 2001. № 1. С. 95.

⁸³³ Аронсон О. Народный сюрреализм: Заметки о поэзии в Интернете // Синый диван. 2006. Т. 8. С. 85-97.

⁸³⁴ Скидан А. Поэзия в эпоху тотальной коммуникации. С. 223.

⁸³⁵ Там же. С. 224.

автоматическое письмо оказывается уже невозможным без посредника: «забуду диктанты» (из текста «Акт желания», заканчивающегося риторическим: «мне что, писать теперь книги» [2015, 146]) – нарастает абсурдная цепочка сбоев в окружающем литературном быте: «вывалилось окно! отопленья нет».

Топологические трансформации, с одной стороны, основаны на идее замкнутого личного пространства, комнаты, где и может стоять компьютер, внутренних помещений и самой телесности как внутреннего топоса: «много раз встанет шар и еще столько же раз / я буду раз за разом переживать сурок хиккана / ты сидишь на каменной черепахе, у тебя внутри / копошится завтрак...» [2018, 21]. Образ хикикомори выступает как крайняя степень аутичности субъекта высказывания. С другой стороны, эта тенденция любопытно монтируется с мотивом выхода, даже с номадологической тягой к перемещениям. Мир, как в виртуальной реальности, сохраняется, пока субъект отсутствует: «Мой сад не раз сохранялся, когда я выходил / Мой сад сошелся, когда я распался и наплодил» [2018, 6]. Интенциональная двойственность, присущая Банникову, и здесь оставляет возможность увидеть утверждение внешнего реального мира, не зависящего от субъекта, остающегося во внутреннем пространстве. Это подкрепляется мотивом выходения, рассмотренным на примере текстов Л. Шваба, и по поводу которого сам Банников проводит рациональный, точный самоанализ в интервью Л. Горалик: «При подсчете у меня: слово “вход” встречается в 63 стихотворениях, слово “выход” в 133 стихотворениях. При этом слово “выход” означает перемену одного пространства на иное, т.е. из одной “инкапсулированной ситуации” в иную, но тоже “инкапсулированную”. То есть, по сути, движение выхода заменяется движением перехода. С движением перехода связано кочевание, необходимость перемены мест в языке или в языках, с помощью чего номад-полиглот мог бы на стыке различных способов разговора об одном и том же предложить что-то новое для улучшения коммуникации»⁸³⁶. Улучшение коммуникации достигается вновь с помощью автоматизма как позиции, при которой не требуется «какое-то особенное состояние, в которое нужно специ-

⁸³⁶ Горалик Л. Интервью с В. Банниковым.

ально войти, чтобы начать говорить стихами» (А. Глазова)⁸³⁷. Здесь возможен выход к идее Лотреамона о том, что «поэзия должна твориться всеми»⁸³⁸, подхваченной сюрреалистическими международными группами, устремившимися «ко всеобщей поэзии, которая, по завету Лотреамона, полностью выйдет за пределы стиха» и «перейдет от пережиточных отчужденных форм к живым грезам, исполненным повседневной страсти»⁸³⁹. Тогда, с их точки зрения, «в сюрреалистическую игру будут играть, <...> воплотив поэзию и философию на улицах, на крышах домов, на железнодорожных товарных станциях, на берегу моря и всюду»⁸⁴⁰. Однако Банников только намечает эту возможность, но не приводит в действие «множественное коллективное письмо»⁸⁴¹, на котором действительно основаны многие поэтические игры в Фейсбуке, напоминающие игру сюрреалистов «Изысканный труп»: строка или словосочетание, предлагаемые поэтом Д. Давыдовым, развертывающиеся затем в тексты благодаря комментариям подписчиков; или практика коллективного письма в соцсети В. Нугатова.

Так или иначе, схлопывание глубинной интроспекции и выхода/выхождения в реальность реализуется постоянно. Это может осуществляться с помощью метаболических конструкций («некто на мой взгляд спустился во двор головы» [2018, 44]), цитатно-игровых компонентов («запомни слово отшельника / вернется, войдет хореем» [2018, 7]), через лукавое признание мира вещей и смыслов за благо («истина выглядит счастливой» [2016, 11]) и через общую открытость в стихах другим поэтам, многочисленные обращения к ним. И вновь само медиаокружение, в котором появляются стихи, изначально способствует открытости и преодолению границы между интимным и социальным, по крайней мере, изоморфно такой открытости, такому проявлению желания.

⁸³⁷ Комадей Р., Глазова А., Кузнецова И. и др. Отзывы [о Банникове] // Воздух. 2018. № 37.

⁸³⁸ Лотреамон. Песни Мальдорора. Стихотворения. Лотреамон после Лотреамона. М.: Ad Marginem, 1998. С. 359.

⁸³⁹ Маяк будущего. Смерть мизерабилизму // Сюрреализм. Воззвания и трактаты международного движения с 1920-х годов до наших дней. С. 258.

⁸⁴⁰ Там же. С. 259.

⁸⁴¹ Шартье Р. Письменная культура и общество. М.: Новое издательство, 2006. С. 221.

На первом уровне *медиа как желания* заметны лишь реакции на мем-стимулы, например, на досужие обсуждения погоды и отсутствия снега зимой 2020 года: «если снега не будет все будет норм...» [2020, 14]. Но довольно быстро случается сюрреальный сдвиг в сторону грезы, искривляющей время: «и снежный покров просядет / и кое где рыжие листья, высохнув / снова к ветвям пристанут». Мир запускается (перезагружается) заново, «словно и не было поворота земли туда сюда / и от туда сюда ничего не осталось», однако нарушение физического закона дает расширяющиеся изменения, зафиксированные уже чисто дискурсивно: словообраз выбирается как бы по инерции из самого текста, из предыдущих, уже написанных строк, но в повторе получающий дополнительные смыслы: «но земля осталась без *туда сюда*». В завершение, как уже было отмечено ранее, происходит возврат в актуальное поле (только теперь не связанное с собственно поэзией): дается короткая мизансцена посткапиталистического сюрреализма: «только дед мороз / король снега и июльской малины / в шапке из искусственного меха и в ботиночках из ашана / поет любовные трели песцу» – с демонстративно-обэриутовским жестом в конце: «а у меня все на сегодня». Чинарское «все» здесь трансформируется под стиль распространенного комментария-шаблона в социальных сетях «у меня все» или «у меня на этом все», использующегося как иронический пуант в конце саркастического, чаще всего безапелляционного комментария (безапелляционность вызвана раздражением).

Случайность, абсурдность образа, ощущаемая в момент сюрреального сдвига, корректируется общей вариативностью текстов Банникова. Если у Шваба повторяющиеся персонажи утверждают потенциально существующий эпос, единый в пространстве сна, и поэтому эти персонажи еще, можно сказать, лейтмотивны, то у Банникова они серийны. Однако эта серийность не текстуальна, она подчиняется не законам повторения и вечного возвращения, но скорее логике поиска по ключевым словам, эта серийность может быть только затребована пользователем. И только тогда появившийся абсурдный образ (например, как в предыдущем тексте, образ песка, которому поет любовные трели дед мороз) получает подтверждение в других текстах, переводя положение из абсурдного в сюрреальное: «анне примерещился песец» [2016, 172],

«соболь был и соболев исчез / а еще незаметней песец // я хочу по вздувшимся рекам / ежедневные камни пробовать льда» [2015, 116]. Этот механизм даже точнее может быть описан не через понятие серийности, тем более что она уже не постмодернистская, ведь для читателя серийность персонажей или текстов скрыта количеством стихов и разнообразием манер, а через концепт (в данном случае постсюрреалистический) *коллекционирования*. Тогда не только образы, стили, фразы связываются некой «фейсбучной «коллекционностью»»⁸⁴², но и сам проект с сотней с лишним текстов за год представляется коллекционированием стихов (которые автор-субъект сам же и записывает).

Известной защитной реакцией на любое перепроизводство был сюрреалистический юмор: «От избытка разнообразных событий я впадаю в уныние. То, что я способен охватить, ничтожно в сравнении с тем, что ускользает от меня. Вперед, черт побери, побольше чувства юмора»⁸⁴³. Банников предлагает несколько типов юмора: абсурдный (в широких пределах от гэгов до британского нонсенса), речевой (в том числе остроты), карнавальнй, черный, интертекстуальный и собственно сюрреалистический, напоминающий комическую стратегию Шваба, подкрепленную презенными псевдонарративными построениями. Однако внутрилитературные влияния вынуждены конкурировать с тем воздействием, которое оказывает сама ситуация информационного переизбытка: «Если оскудевает искусство повествования, то решающая роль в этом принадлежит именно информации. Каждое утро нам сообщают о новостях во всем мире. Но странных историй нам все равно не хватает <...> ничто из происходящего не является предметом рассказа, все достается информации»⁸⁴⁴.

Медиа все прочнее становится желанием, однако это требует довольно сильной степени *субъектного релятивизма*, который

⁸⁴² Суховой Д. Вадиму Банникову: Ощупывание слона как метод постижения поэзии.

⁸⁴³ Арагон Л. Защита бесконечности // Антология французского сюрреализма. 20-е годы. С. 288.

⁸⁴⁴ Беньямин В. Рассказчик // Беньямин В. Озарения. М.: Мартис, 2000. С. 350.

формируется новыми медиа и который у Банникова действительно проявляется так, как почти ни у кого в русской поэзии. Сам поэт говорит, что «с развитием соцсетей связан новый виток модерности»⁸⁴⁵, а профили в соцсетях воспринимает как гетеронимы. Но такие гетеронимы, отстоя от «автора», не являются масками в прямом значении. Логика новых медиа, стирая границу между «искренним» и «поддельным», заново возвращает историю институциональной критики, историю изучения социальных ролей в социологии Т. Адорно, И. Гофмана, К. Хорни, а также к идее символического капитала П. Бурдьё. Но Банникову внутри медиа не нужна ни концептуалистская маска, ни «грамотная политика» присутствия (с селфи, историями из повседневности и т.д.), его субъективации на этом уровне необходимы «сознательная небрежность и безразличие к тем или иным институтам легитимации <...>, отказ от политики стиля в пользу политики жеста»⁸⁴⁶. Именно так может оформиться комплексная поэтическая субъективность: на грани субъективности ситуативной, собирающейся каждый раз заново, и медиумической (хотя Банников не следует традиции «быть голосом других», он становится медиумом самой речи). В таком случае медиа начинают функционировать, по словам В. Лехциера, как «новая языковая и перформативная среда, в которой возникают новые возможности для *случайностной и необходимой* сборки поэтического субъекта»⁸⁴⁷. Поэтому линия конкретистской и концептуалистской поэзии оказывается особенно благотворной для реализаций сюрреалистического кода на рубеже 2000-2010-х годов⁸⁴⁸.

⁸⁴⁵ Горалик Л. Интервью с В. Банниковым.

⁸⁴⁶ Сунгатов Н. Послесловие составителя // Транслит: литературно-критический альманах. СПб, 2014. № 15-16. С. 108.

⁸⁴⁷ Лехциер В. Типы поэтической субъективности в постметафизической перспективе // Цирк «Олимп»+TV. 2013. № 6 (39). URL: <http://www.cirkolimp-tv.ru/articles/391/typu-poeticheskoi-subektivnosti-v-> (дата обращения: 18.01.2020).

⁸⁴⁸ Важно то, что В. Лехциер рассматривает типы поэтической субъективности в контексте медиа в *постметафизической* перспективе, это является важным условием и для сюрреализма: «Он [Ю. Хабермас. – О.Г.] считал, что современной философии свойственно постметафизическое мышление. И у этого мышления, с его точки зрения, есть три составляющие: принципиальная посюсторонность, медиальность и перформативность».

Однако жест «ловли себя на поэзии» уже теряет свою антилитературную, верленовскую однозначность. Субъект высказывания открыт для интонации искренности, даже для гуманистического образа человека, однако он реализуется уже в промежуточном пространстве медиа (и поэзии как медиа).

Медиа как желание выражается и через устойчивый *биоморфизм* стихов Банникова. Цифровые медиа, как и сам мир, оказываются не стерильными, а деревянными, телесными, выделяющими эротическую энергию. Субъект Банникова обживает медиа, впуская туда чувственность и несовершенство: «если постоянство только в желании / укусить вдруг случайно подвернувшееся плечо / то кто кусает нас, как группу тел купальщиков / кусают осы, яйца кладя» [2014, 176]. *Деревянный* (как и *лесистый*; да и сам *лес*) – важная характеристика телесности (возможно, в рамках пародии на мачизм, спортивность, культ физической силы) и всей материальности этого мира (в текстах много изб, бревен, досок и т.д.): «придти пора прийти в какой то лес / а он и есть на самом деле, он такой лесистый / там ничего, кроме деревьев и ничего / не отвлекает от внимания зверей» [2014, 176]; «прибежали и прижались деревья друг к другу» [2015, 113]. Мир в принципе состоит из атомов, «немного похожих на дерево» [2018, 47]: «поляна из нано арок / атомы на ней стоят в виде фигур деревьев» [2019, 52]. У Банникова в арсенале есть и «деревянный» аналог хлебниковского «Заклятия смехом»: «деревянню деревянное деревянно / дерево, море, туча, ветер, / уронили крылья ураганы / наливные деревянные отрепья» [2013, 12]. Частым вариантом далекого эпитета или аналогии для отношений «деревянное – телесное», «статичное – динамическое» становится определение «жилистый»: «красное слово сознательность – / вот и все что следует знать об этой – / одной из *жилистых* – / *дверей*» [2018, 185], «птицы как всегда прохаживались по *жилистым веткам* / и примеряли наволочки из белых комочков» [2016, 31]. Таким образом, древесность и лесистость предшествуют другим объектам⁸⁴⁹, распространяются на них, делая мир гомеоморф-

⁸⁴⁹ Ср.: «Леса были священными до того, как в них пришли боги. Божества поселились в священных лесах. Они лишь придали человеческие, слишком человеческие черты великому закону *лесной грёзы*» (Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства. М.: Российская политическая энциклопедия, 2004. С. 163).

ным: «шум воды поднимал свои ветви» [2018, 38]; «распластанное серебро ветвей / в глазах пурги» [2018, 40]. Комплексный образ (или даже фигура) леса позволяет расшатать субъектно-объектные условия функционирования внутреннего и внешнего пространств: «я хочу по вздувшимся рекам / ежедневные камни пробовать льда / и убежать в глухую, безнадежную пропасть лесов» [2015, 116]; «поднимаясь к корням волос / исчезает немедленно / лес за стеклом» [2014, 139]. Как ни странно, сам «традиционный» бумажный медиум поэзии по смежности с деревом также возникает в этом контексте как вполне закономерный: «это просто, сказала дерево на странице» [2018, 41]. В итоге сама поэтическая и читательская практика осуществляется посредством такого странного древесного медиума: «иногда это не слова а жуть / я полностью согласен с деревьями / ну и хочется, ничего не объясняя, писать еще» [2014, 52].

Примечательна эволюция биоморфных и, в частности, растительных образов Банникова. Если в первых текстах, написанных еще регулярным стихом, могли встретиться вполне сюрреалистически традиционные «розы пальцев птицами выпирают» с очевидной магриттовской метаморфозой (у художника постоянно варьируется линия превращений травы, растения, куста и птиц в картинах «Остров соколовиц», «Спутники страха», «Природные блага», «Вкус слез» и др.), то в середине и второй половине 2010-х все чаще используются такие многоуровневые конструкции, как «сухие прутья на озере евгении риц» [2015, 240]. Растительные характеристики все чаще появляются при обращении к авторам «зеленой» линии актуальной поэзии (Е. Соколова, А. Цибуля, В. Лисин), например, в тексте с двойным смыслом в названии «Я уже *вырос*, цибуля»: «я прохожу, но до темна еще далеко, цибуля / рядом / совсем рядом кончаются торжествующие семена <...> никто не сможет обидеть того / кто поднялся только что и начал действовать» [2016, 35].

Многочисленные звери и птицы вносят в этот художественный мир непредсказуемость, случайность, и сами они часто описываются через пассивность, даже исчезновение, прозрачность и призрачность, что в каком-то смысле и в контексте медиа возвращает идею автоматизма, поскольку «лишь в современных электронных и цифровых технологиях, сращенных с биотехнологиями, фигу-

ра автомата обретает свое подлинное, высокочастотное разрешение»⁸⁵⁰. Субъект, «как набитая / бессмыслицей / кукла человека», отдается иррациональности письма: «птичья бессмысленность / станет нежней / птичьих самих разговоров» [2014, 41]. Все в окружении подвергается этому влиянию, смещая когнитивное пространство, если описывается сам поэтический процесс: в чернильном порту некто играет роль деревянной доски: «но с серьезным лицом / думали, что / они самые серьезные / деревянные доски / на свете». Временное измерение контролируется пространством сна: «сон превращает деревья в чаши весов \ в часы / в весы с высыпавшимися часами» [2019, 113]. Древесная история поэзии, ее сюрреалистическая линия выходит на передний план: «сон заменился тобой, ты – кондратьев» [2018, 1]. Контрапунктом звучит гуманистическая тематика, работающая в качестве оттеняющего контраста: «черная родина, стань милосерднее к людям / то есть к тем, кто достоин снов / уши – мосты ночами» [2012, 5]. Само качество милосердия передается собственно сну: «милосердные сны, пустыри глубокие / как молоко стен» [2012, 5]. Пространство сужается и конкретизируется деталями комнаты: «батарея верна колючим глазам рук / разбавить улицу грызет собственно / несется в трубах лампочный звук / утро достоин снов в комнату» [2013: «тусклые огороды посуды...»].

Вновь создается условие для субъектного релятивизма, который, в свою очередь, подпитывает главную характеристику стиля Банникова – постоянную смену стиля (метода, дискурса). Постоянный поиск, постоянное желание становится еще одним вариантом изоморфизма поэтического текста Банникова с медиасредой. Инновативная поэтика актуальной поэзии сталкивается с постоянным требованием нового в медиа и синдромом FoMO; удовлетворение этого желания и остается единственной константой. Желание начинает концептуализироваться в городском пространстве: «лампа остыла / лицо плотно закрыл туловищем / и пошел на асфальт желанием» [2016: «лицо плотно закрыл...»]. Город привычно предоставляет лабиринтообразную «ясность» и симметричность, в отражениях на асфальте и мостовых можно

⁸⁵⁰ Скидан А. Поэзия в эпоху тотальной коммуникации. С. 222.

заблудиться и затеряться. Такой вариант широко был проработан еще обэриутами. Вспомним, к примеру, текст Д. Хармса «Желанье сладостных забав...» с мотивом онирического бесконечного бега: «И снова сладостных забав / Желанье жгучее несется / Я прочь бегу, бегу всю ночь, / Пока над миром первый солнца луч взвывает. / И сон во мне кнутом свистит...»⁸⁵¹. Однако у Банникова город начинает мерцать, поскольку перенасыщен природными и биоморфными деталями (в том числе «зелеными» поэтами): «желание свернулось в клубок / и побежало кругами по дорожному песку твоему»; «я возьму ручку гуро / и поведу вас и ее показать московское метро» [2016, 55]; «желание ветки / не девушки» в «горячем городском лесу» [2015, 105]; наконец, «на бесконечных ландышах строек» появляется «желающий желанное» [2016, 34] в качестве сюрреалистического «влюбленного в любовь». Звериное и животное действительно перерабатывают желание в любовное чувство:

но то в пожаре дорого
что твою напоминает грудь
и глаза напоминает пожар

и если бы зверей хотелось мне
хотелось бы зверей мне если
прыгают и ты у них в объятях [2015: «кипит твоя одежда на тебе»].

В объятиях биоматерии субъект, как в коконе, медиатизируется и получает свободу: «желанья / прилипнут и отойдут восвояси // кружится оптоволоконный кокон / пока река лежанием узорным / вьется, щипает шею \ рот» [2017: «кокон взлетает, кружится \ где связь...»]⁸⁵². Эта тенденция приводит к использованию эвфемизмов эротического желания с сопутствующей деформацией природных объектов и распространением искусственных (например, куклы): «где то в тумане можно удариться головой / о выступ реки

⁸⁵¹ Хармс Д. Полное собрание сочинений: В 3 т. СПб: Академический проект, 1997. Т. 1. С. 289.

⁸⁵² Также возможно предположить «литературное» происхождение образа кокона, который Банников мог позаимствовать из стихотворения Г. Рымбу «Круг взросленья раскрытый в желанье ночном...».

или вода вытекает из глаз пока // моя кукла лежит и / я хочу обратно к тебе» [2019, 226]; «в твоём пространстве окна выбирают тьму / но больше нету попаданий / ты – кукла, призрак, сон» [2015, 204].

Искусственные объекты и предметы биологизируются и при обратных ситуациях насилия, страха, смерти:

наклоняются электрические стулья
извращенное сердце в слезах
густые леса
желтые леса в кустах
куски камня – выход из леса в поле

наклоняются электрические стулья [2017, 68].

Субъект обнаруживает себя в зазоре между цитатным и объектным: «я разговариваю с камнем / поскольку я один и он один / у нас так много общего / а разум – можно выкинуть его / он – не душа» [2019, 131]. Разговор субъекта с камнем отсылает к мотиву «медитации на камне»⁸⁵³ у А. Введенского, но критика (поэтического) разума сбивается в карнавальный, деконструктивистский регистр («он – не душа»). Допустимы также случаи введенско-олейниковского сплетения антропного, когнитивного и зооморфного: «ведь гений в муху обращен / серьезно восклицал / кору и камень наблюдал» [2015: «маша ну да...»]. Неизменным остается и контрапункт «человеческого», доверительного повествования: «я буду перья / я буду ухо / я буду говорить только о тебе»; «кругом великие дворики из друзей, / выросших рядом с кленовым кустом и с дубовой скамейкой оглохшей» [2019, 171].

Вообще образы, построенные на сближении далекого, являются не средством поэзии, а целью поэтологической рефлексии о природе текста/мира: «лежат белые и желтые машины за стеклом, как стихи / и я понимаю, что / гриб вырос, а море – / это речь о любви в рукаве // без синицы \ без дураков» [2016, 164], а также сновидческой пересборки мира: «пеной из глаз созвездий высыпаются сны об этих / стаях камней с руками из лиственниц» [2018: «буря

⁸⁵³ См.: Мейлах М. Примечания // Введенский А.И. Полное собрание произведений: В 2 т. М.: Гилея, 1993. Т. 1. С. 282.

деревьев горит над черепом»]; «соловей и белая сова / сошлись / у них родился муравей»; «сова, в рассветах золотая и красная, / уселась на кусок сосны / и в стеклах глаз ее видны / без сна оставшиеся звери и деревья» [2020, 14].

Сближения далекого у Банникова, как правило, осуществляются через речь/текст:

Лирическое построение:

я морем назову свой ананас

я \ морем \

назову свой

ананас [2014, 51].

Текстов с началом-названием «Лирическое построение» несколько: это тоже очередная «коллекция стихов» *sui generis*. Далекое, метонимизируясь, дает в конце уже идентичное или тавтологическое «мешки оливы пристегиваются к перчаткам / и летят на снег белоснежные хлопья» [2019, 222]. Идентичный ход повторяется через состояние любви, как в тексте «Все треснуло»: «и снова снег весь в голубом снегу» [2015, 45].

Литературоцентричный подход, реализуясь до предела, приводит к более сюрреалистическим решениям. Так, например, происходит в текстах, представляющих собой эссеистический разбор чужих стихотворений, где Банников проявляется как поэт-читатель (Д. Суховей). В одном из таких текстов, который, как и все из этой серии, называется «Разбор (продолжение)» (2013), для сближения далекого используется мотив зрения («так показалось зрению и как подтверждает цепь событий <...> / в этом что-то есть»), в том числе созерцания темноты/невидимого («любое растение поставь во тьму», и оно будет восприниматься только так: «дышат темные трубки растений»). Разбираемый текст Г. Рымбу состоит «из четырех частей списка, названного стихотворением», из четырех миниатюрных мизансцен, которые Банников и разворачивает в собственном тексте. Первая часть называется «ночь в

крыму. дышат темные трубки растений», вторая – «мертвый по пляжу идет с чурчхеллой», третья – «жуки на крепких лапах» и четвертая – «глаза». В последней банниковской части собирается вся сцена целиком, зрачки определяются «лазом внутри глаз» и источником темноты: «черный цвет, это один большой зрачок». В нем собираются все персонажи: «и мертвый с чурчхеллой, и пляж, и металлический паучок / стоят у решеток морганья / бесчисленные растения в темноте – прятанные глаза / обрамляют лаз, в который морская шумит слеза». В рамках текста сближается также сюрреальность обоих авторов – Рымбу и Банникова (например, в стихе «Все в мире умирает, когда вы в постели...» [2018, 109], где используется диегетическое пространство цикла Рымбу «Космический проспект»). Более того, многие образы из стихов Рымбу, которые репостит Банников на своей же странице, затем оседают в его собственных стихах, метонимически их заражая. Образ «трубок растений» возникнет у Банникова еще через 6 лет, в 2019 году: «на балконе / между узлов простыней / несколько полосатых улыбок в халатах / несколько комнат с балконами, узлы вещей, ключи, платья / колючие трубки растений и иных шестов» [2019, 219]. Генезис образов, цитатность, интертекст, таким образом, становятся не стиховедческой, а медиологической проблемой.

Однако если Рымбу находится в сюрреалистических координатах на условной границе между онейрическим и политическим, то Банников – между онейрическим и карнавальным, хотя вид на поэтику Банникова зависит от читателя или «куратора», собирателя книги стихов, поскольку вариант сюрреализма может меняться, как насадка. Вообще если обычно в русскоязычной поэзии поэты более серьезны, чем это необходимо для сюрреального, то Банников слишком неуловим, игрив и перформативен:

прочитаешь стихотворение Галины секс-пустыня
и сразу легчает в животе

есть все условия для хорошего сна
есть музыка, электрический свет
и есть компьютер, чтобы во сне

все время писать настоящие рецензии о Фаине Гримберг например или о Галине Рымбу например [2013, 76: «чем же должна быть рецензия?»].

Стратегия Банникова относительно медиа, включающая в том числе поэтизацию техники, вступает в конфронтацию с позицией многих сюрреалистических групп, начиная с 2000-х годов. Постмедиальная реакция на виртуализацию реального заключается в попытках сопротивления миру, в котором «все больше зрелища, больше виртуальных заместителей, больше *внешних проявлений фантазмов* (чтобы лучше очистить наше воображение от субъективности), больше религиозного повиновения и ужаса»⁸⁵⁴ (парижская группа сюрреалистов). Впрочем, автоматизм Банникова как позиция также может срабатывать по принципу перезагрузки: «Это смешно, но Банников как бы за ЗОЖ, без “технических” допингов и антидепрессантов. Банников свихнулся на честности, и меня это восхищает. Это какой-то новый уровень очищенного, пост-пост-все, незнания себя и мира. Отказ от предзнания, от любых априори» (И. Кузнецова)⁸⁵⁵. Однако в декларируемых взглядах многих современных сюрреалистических групп оказывается достаточно элементов киберпессимизма, который основывается на представлениях прошлого. До сих пор важнейшей травмой сюрреалистического движения постбретонского времени остается медиа- и сексуальная революция 1960-х годов. Избыток сексуальности в повседневных практиках и в медийных отражениях заставил сюрреализм в то время отказаться от прежних эротических возгонок; доступность удовлетворения желания начинает восприниматься как угроза для самого желания и воображения, для переживания чудесного в повседневном и для образа сюрреалистической женщины (собственно говоря, тема проституции, часто перифрастически выражаемая в образах куклы, автомата, киноаппарата, была проблемной уже для первого поколения сюрреалистов). В 1960-е,

⁸⁵⁴ Адские врата // Сюрреализм. Возвращения и трактаты международного движения с 1920-х годов до наших дней. С. 369.

⁸⁵⁵ Комадей Р., Глазова А., Кузнецова И. и др. Отзывы [о Банникове] // Воздух. 2018. № 37.

таким образом, начинается вторая стадия сюрреализма, которую можно назвать кондиционально консервативной.

Всплеск виртуализации в 2000-х породил точно такую же реакцию торможения от сюрреалистических групп, окончательно выявив проблему луддитства исторического сюрреализма. И если понимание медиаускорения не как части прогресса, а как негативного эффекта капиталистического устройства мира укладывается в рамки левой ориентации движения, то институциональный изоляционизм может восприниматься как симптом консервативного или даже эссенциалистского застывания: «Оказывается, что сейчас есть те, кто называет себя неосюрреалистами, трансюрреалистами, массюрреалистами, кто изобретает другие раздутые -измы, но эти движения больше похожи на движение чье-то эго на экране компьютера»⁸⁵⁶, – заявляет группа сюрреалистов Лидса. Согласно современной установке на истинность отмечается постоянное искажение сюрреалистической идеи, но особенно в новой медиасреде, в Интернете: «Такие жалкие подобию сюрреалистической встречи порождают мнимое чувство общности, иллюзию коллектива в сознательном отрыве от опыта, без свойственных настоящему единству незащищенности и риска и без близости в поэтическом диалоге. Будучи результатом коллективной деятельности, сюрреализм требует гораздо большей вовлеченности, нежели интернет-форумы и чаты. Хотя Интернет и может быть доступным средством общения и новой удобной площадкой для демонстрации проявлений сюрреализма, его применимость ограничена и сильно переоценена. Интернет имеет свойство делать информацию однородной и глобальной, что может принизить ее значимость до того, что лежит на поверхности и пассивно потребляется...»⁸⁵⁷. Однако их собственный консерватизм приводит к выпрямлению, приведению к однозначности изначальной теории: «Мы, сюрреалисты, всегда будем *предпочитать реальность* и насыщенную повсед-

⁸⁵⁶ Кокс К., Хоу Б., Меткаф С., Овертон П. Золото дураков // Сюрреализм. Возвращения и трактаты международного движения с 1920-х годов до наших дней. С. 365.

⁸⁵⁷ Там же.

невную жизнь *виртуальным иллюзиям*, материальность мест посредственности киберпространства»⁸⁵⁸. Это в какой-то степени обуславливается одномерностью (скорее всего не без влияния идей Г. Маркузе) человека и мира: «С одной стороны, зажатые наемным рабством, постоянно требующим от нас невозможного, заставляющим наши сдавленные голоса петь хвалу корпорациям, с другой – с предустановленным эскапистским развлечением (рисованием “сюрреальных” картин с помощью новых программ?), мы предполагаем, что настало время *быть невозможными и требовать больше реальности*»⁸⁵⁹. Таким образом, и исторический сюрреализм приходит к некоему подобию объектной ориентированности, находясь в утопических поисках привычной субъектности, которая бы самостоятельно (в этом утопизм) производила воображаемое: «Наша жизнь – на улицах, за следующим поворотом, на другой стороне моста, а не в бездействии перед экраном компьютера, где приключения и протест так легко можно свести к миражам»⁸⁶⁰. Парижская группа в декларации «Адские врата» предлагает несколько другое понимание, но основной посыл остается тем же: «Этот мир еще никогда не был таким *реальным*. Реальность абсолютна и окончательна, она удерживает в себе и подавляет любую попытку к бегству»⁸⁶¹. Под реальностью здесь уже понимается то самое производство миром «виртуальных заместителей», «внешних проявлений фантазмов», очищающих воображение от субъективности. Поэтому рецепт освобождения и очищения остается прежний: «*Поэтический опыт, объединение мысли и желания, обращение к утопии – лишь чудесным средствам под силу вернуть ощущение чуда миру*»⁸⁶². Такова позиция исторического сюрреализма постбрегетонского созыва в ситуации общества Спектакля (любопытно соотнести это с изначаль-

⁸⁵⁸ Кокс К., Хоу Б., Меткаф С., Овертон П. Золото дураков // Сюрреализм. Воззвания и трактаты международного движения с 1920-х годов до наших дней. С. 366.

⁸⁵⁹ Там же.

⁸⁶⁰ Там же.

⁸⁶¹ Адские врата // Сюрреализм. Воззвания и трактаты... С. 368.

⁸⁶² Там же. С. 369.

ным недоверием к театру многих сюрреалистов, а также столь же сильное влечение к нему некоторых авторов, близких течению, например, Р. Витрака и А. Арто)⁸⁶³.

Банников выбирает альтернативную стратегию, которую можно было бы назвать *акселерационистской*. Признавая вслед за сюрреалистами, что «реклама, медиа и культура являются средствами массовой деморализации и контроля», что «взлеты и падения художников – просто ее часть»⁸⁶⁴, Банныков своей практикой только усиливает информационный, сексуальный, собственно поэтический переизбыток. Однако акселерационистская логика, согласно которой ускорение коренных процессов существующего порядка приведет к кризису и краху этого порядка, в какой-то момент приводит банниковский проект к новой утопии, а возможно, и к третьей стадии развития сюрреализма. На этой стадии ускорение желания, увеличение медиатизации субъектности, перепроизводство поэтического не противоречит идеям воображения и чуда. Собственно говоря, и первые сюрреалисты, как и футуристы, интересовались рекламой именно как способом обновления или даже разрушения традиционной культуры: «Согласно Магритту, в этот момент живопись и традиционные виды искусства окончательно теряют свой священный характер»⁸⁶⁵. Так, например, устроена у Банникова сюрреалистическая деконструкция классических понятий: «вот память \ ей погнули человека / не одного \ она – / от

⁸⁶³ Несмотря на критику «иллюзии» (театра) в манифесте сюрреализма, во «Введении в рассуждение о малой степени реальности», Бретон неоднозначно понимает «реальность», чаще всего имея в виду как раз «абсолютную», «истинную реальность», то есть «сюрреальность». В текстах Арагона или Кривеля и вовсе сюрреальное нередко выступает под именем «иллюзии». Точно также в сюрреалистической эссеистике смыслово раздваивается и понятие «жизни»: «Сюрреализм начинается с отрицания “реальной жизни”, которая <...> расценивается как противоположность миру воображения. <...> Но есть и другая “жизнь” – это “жизнь в сюрреальности”, и она “истинна”» (Гальцова Е.Д. Концепции «реальности»/«сюрреальности» и театральная эстетика Андре Бретона // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языковедение. Культурология. 2008. № 9. С. 209-210).

⁸⁶⁴ Самозванства нового Лоренцо // Сюрреализм. Возвращения и трактаты международного движения с 1920-х годов до наших дней. С. 385.

⁸⁶⁵ Вирильо П. Машина зрения. С. 35.

слова помни и память / (культура вся – желание память)» [2016: «вот память \ ей погнули человека...»]. Субъект такого поэтического высказывания, а точнее записывания преодолевает прежнюю риторiku, становясь неким новым титаном своей эпохи, «титаном эпохи возбуждения» [2018, 91] (примечательно, что Банников так называет *другого* поэта – В. Лисина). Можно согласиться с В. Бородиным, что «Эпоха Возбуждения» может быть вполне точным определением новейшей ситуации русскоязычной поэзии. При этом концепт возбуждения видится контаминацией желания, потенциала сексуальной революции и постоянного сенсорного и кинестетического реагирования на возбудителей виртуального и реального пространств. И только в последнюю очередь это может относиться к последствиям электронного чтения, при котором «предельная аналитичность (фрагментарность) текста в пределе ведет к упразднению возможности какого бы то ни было аналитического усилия»⁸⁶⁶. (Однако система ридеров, о которой, в частности, идет речь в статье П. Арсеньева, проигрывает системе текстов ВКонтакте, при чтении которых все-таки можно останавливаться, производить поиск и работать с текстом).

Акселерационистскую позицию, однако, уже не получается полностью ассоциировать с фигурой поэта-мема, который, по мысли Н. Сунгатова, пытается «присвоить и объективировать хаотический язык сетевой (дис)коммуникации и довести его до коллапса», становясь поэтом-котиком, в том смысле, что «кот заслоняет код», а «коммуникация требует не вербализации, но как можно скорейшей передачи эмоции», и «чувственные данные резко вырастают в цене»⁸⁶⁷. Фигура титана уже не отсылает к антропоцентризму и нарциссическому комплексу поэзии. И для этого Банников использует ироническую деконструкцию медийного образа (уже упоминаемый культ ЗОЖ) и собственно «автоматическую» ампутацию, увеличивающую микрообъекты, среди

⁸⁶⁶ Арсеньев П. Техника чтения 2.0 или поэзия после блогов // Транслит: литературно-критический альманах. СПб, 2011. № 9. URL: <http://litbook.ru/article/262/> (дата обращения: 30.01.2020).

⁸⁶⁷ Сунгатов Н. Застой / быстрые коммуникации // Транслит: литературно-критический альманах. СПб, 2020. № 22. С. 4.

которых многочисленны тексты и текстники, стихи и стишки. Именно поэтому акселерационистский образ поэта всегда дополняется то постконцептуалистской частной открытостью («внутри как школьник, а снаружи / снаружи как дошкольник» [2013, 11]), то сюрреалистической открытостью уже не только повседневному, но и каждодневному чуду – в таком случае каждодневное появление стихов воспринимается как «радостный и неподдельный след жизни» (В. Бородин).

Специфика акселерационистского поэтического проекта Банникова может быть лучше понята через сопоставление со смежной поэтикой (смежность здесь скорее в смысле сюрреалистической метонимизации как сближения далекого). Таковой можно считать поэтику А. Черкасова, которому также свойственна поэтическая и стилевая мимикрия с устойчивым тяготением к *found poetry*, но который выбирает путь замедления, а не ускорения. Одним из устойчивых элементов его текстового пространства являются паузы – обилие стиховых, графических пауз и отбивок, нарушающее синтаксическую протяженность (знаков препинания почти нет, в строке обычно не больше трех слов). Паузы и пустоты как приемы прямого действия, а также узкий динамический диапазон, стремящийся к тихому произношению, характеризуют и авторское чтение стихов Черкасовым. Отчетливое воздействие минимализма делает опыт неоконцептуального сюрреализма Черкасова необычным, поскольку поэты «концептуалистской школы», как это описывает П. Стивенс в работе «Поэтика информационного переизбытка»⁸⁶⁸, действуют обычно все же через увеличение скорости и умножение практик.

Черкасов, как и Банников, часто обращается к проблеме труда и абсурдизирующей машинерии, изображая посткапиталистический пейзаж, где неизменно «лампы дневного света / продолжают работу» и в принципе «все в порядке»⁸⁶⁹, а субъект механически

⁸⁶⁸ См.: Stephens P. *The Poetics of Information Overload: From Gertrude Stein to Conceptual Writing*. Minneapolis; L.: University of Minnesota Press, 2015. P. 153-176.

⁸⁶⁹ Черкасов А. Ревизия 2006-2013 // Полутона. 2015. URL: <https://polutona.ru/?show=0603150152> (дата обращения: 30.01.2020).

повторяет «я не устал / я иду» [79]⁸⁷⁰. Банников переводит такие ситуации в конкретику комнатного пространства, в котором на компьютере свершается литературный труд⁸⁷¹:

слышится, это не предательский компьютер рабочий
но то место, что внутри и близко с тобой стрекочет
и на работу хочет, трещит фигура речи
звезды падают, конвейер безостановочно выпихивает табуретки [2013, 83].

Радикальный дюшановский *отказ от труда* невозможен в контексте акселерационистского проекта, однако сами категории труда, вкуса, качества постоянно подвергаются сомнению: «славный сон, изнемогаю / не болтаюсь, но и то / трудно написать ногою / ради вкуса и труда» [2013, 18]. В условиях замедления речи у Черкасова становится более возможной реализация прокрастина-торского бунта против окружающего переизбытка информации и диктата результативности. Этот бунт направлен на обнаружение различных сбоев реальности: «на бесславный автобус / поджигать ли билет? // на бесславный автобус / в государство десен и скул» [7]; «веселый водовоз / в новом качестве // ядро / кедра / в отделе специй» [39]. Несмотря на то, что «сновидческая / наивность / сейчас не в чести» [18], Черкасов акцентирует микромоменты деформации обыденного: «пристанционный буфет повторно цветущий» [28]; «жидкое тело / ждет / плывет / растительный свет / дети и женщины / плетут венки и корзины» [29]; «новая чудо-форма / схема движения / в каждой капле / будущее открыто / до 5 утра» [45]; «по дороге / теряли свойства / обменивались состояниями // вернувшись / пускались плясать / не оставляя следов» [70]. Случайные объекты, обступаемые паузами, переходят в разряд риторических формул, открытых для воздействия минималистских смещений: «контейнер мягкий / и значки // процесс / восстановления // только в апреле» [52]; «усталое / золото / чистых линий / на всем пути /

⁸⁷⁰ Черкасов А. Децентрализованное наблюдение: Книга стихов. М.: Книжное обозрение (АРГО-РИСК), 2014. Здесь и далее ссылки приводятся по этому изданию с указанием в скобках номера страниц.

⁸⁷¹ Тексты Банникова публиковались в номере альманаха «Транслит», посвященном как раз теме литературного труда.

следования» [63]; «для искушенных / место / нашего производства / осторожно находится» [54]. Кумулятивный порядок минимализма («не ведают / что растворять / в кристалле страшном / усталые посетители / трезвые грузчики / продавцы шейных отделов») нарушается пустотностью контекста, в котором повисают слова-канцеляриты, формульные фразы, приобретающие экзистенциальное измерение, и абстракции, наоборот, теперь тяготеющие к конкретике («или просто держат себя / убедившись в отсутствии / посторонних» [75]). Сама фигура прокрастинации в философском измерении начинает совпадать с фигурой акселерации и пониматься как «сопротивление требованию вступать в соединения, порождающие новое (которое может быть подвергнуто немедленной квантификации, делающей его пригодным для конкурентного сравнения с другими видами нового и творческого), путем вступления в соединения принципиально бесплодные»⁸⁷².

В поисках принципиально бесплодных соединений и находок Черкасов не ограничивает потенциальный материал для своей found poetry: газеты, поэтические тексты, интернет, академические издания. Специфика применения этого метода в первой книге стихов «Легче, чем кажется» (2012) – в деликатности по отношению к литературной традиции (или инерции). Коллаж с продолжающими свою работу лампами дневного света может прочитываться и как элегия (но не классическая, а технотронная⁸⁷³). Подобный жест демонстрирует Бретон в манифесте сюрреализма: «...позволительно будет назвать *поэмой* текст, полученный путем самого что ни на есть *произвольного соединения* <...> различных заголовков и их фрагментов, вырезанных из газет»⁸⁷⁴. Приведенный в манифесте пример такой поэмы сильно напоминает неоконцептуалистский или машинный текст 2000-2010-х годов.

⁸⁷² Регев Й. Тезисы о прокрастинации // Художественный журнал. 2013. № 92. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/6/article/54> (дата обращения: 30.01.2020).

⁸⁷³ Книжная полка А. Штышеля // Новый мир. 2012. № 9. URL: http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6_2012_9/Content/Publication6_687/Default.aspx (дата обращения: 30.01.2020).

⁸⁷⁴ Бретон А. Манифест сюрреализма // Называть вещи своими именами... С. 68.

В дальнейшем в качестве собственного автоматизма Черкасов использует технику блэкаут, которая позволяет осуществлять еще более «децентрализованное наблюдение» и учащать встречи с объективным случаем. Отчасти это пересекается с понятием *acte gratuit* А. Жиды, подхваченным сюрреалистами, – «бесплатный», немотивированный, свободный акт, при котором субъект практически устраняется. Также и в блэкауте «субъект вычеркивает не для того, чтобы утвердить в вычеркивании себя, но чтобы поставить себя под вопрос, то есть скорее обозначить то, чем он не является в вычеркиваемом тексте»⁸⁷⁵. Такие находки – обычные вещи, обычные «предметы нашей общественной игры»⁸⁷⁶ или фрагменты речи – становятся чистым *изобретением*, по Арагону. Отсутствие в них «разумного интереса» переводит эти объекты в раздел воображаемого, и запускается механизм сюрреального: «Так, установленная на тротуаре спичка подобно комете запускается в комнату одним-единственным щелчком; а если три спички поставить портиком на спичечную коробку и зажечь посередине поперечную спичку, то вся конструкция полетит, и т.д. Чистые изобретения, для которых никто не ищет ни утилитарного применения, ни даже иллюзии применения, и являются непосредственным воплощением сюрреалистического юмора вне его специальных мизансцен»⁸⁷⁷. Такие находки, в том числе непоэтические – абсурдные и/или абстрактные фрагменты, образуемые урбанистическими предметами, встречей цветовых пятен или фактур, – Черкасов также фиксирует в своих фотографиях, которые размещает на своей странице в Фейсбуке. Рецептивно эти объекты вызывают чувство сомнения. Еще Бретон называл свои стихи «*coups de sonde*» («запуски зонда»), «и очень большая часть этих запусков зонда приносила, по его мнению, очень мало того, что поддается интерпретации... Перед их “образами” он делал широкий жест рукой – выражающий сомнение, во всяком случае, жест вопрошительный...»⁸⁷⁸.

⁸⁷⁵ Мартынов М.Ю. Особенности конструирования субъекта в «поэзии вычеркиваний» // Субъект в новейшей русскоязычной поэзии – теория и практика. Berlin: Peter Lang Verlag, 2018. С. 427.

⁸⁷⁶ Арагон Л. Тень изобретателя // Антология французского сюрреализма. 20-е годы. С. 89.

⁸⁷⁷ Там же. С. 89-90.

⁸⁷⁸ Андреев Л.Г. Сюрреализм. М.: Гелеос, 2004. С. 232.

Актуализация таких жестов сомнения как реакции на случайную встречу с сюрреальным в постинтернет-ситуации может корректироваться изменениями в эстетическом опыте нового субъекта. М. Куртов определяет это режимом растерянности: «В интернет-повседневности растерянную чувственность воплощают, например, картинки с тегом *unexplainable* или посты и твиты (*репосты* и *ретвиты*) с сопроводительными комментариями в виде аббревиатуры *WTF* или фразы “что происходит?” и тому подобными. Во всех этих случаях авторы, как кажется, вполне способны развернуть свою эмоцию, свой жест <...>, но *притормаживаются* в этом чувстве или жесте, оставляя самих себя и читателя/слушателя/зрителя в подвешенном состоянии»⁸⁷⁹. Эти встречи лишь отдаленно напоминают эффект полноценного контакта с прекрасным, чудесным, сакральным, который был доступен субъекту в ситуации сильной метафизики. Постметафизическая отмена бога как гаранта смысла приводит, как пишет Куртов, к «слабой эстетике». Именно такими гипоэстетическими всплесками оказываются и сюрреалистические находки, которые могут выражаться разными средствами, в частности, с помощью *блэауга*. Сюрреалистические «всплохи поэтической красоты в повседневной жизни, которые мы называем Чудесным»⁸⁸⁰, в ситуации постметафизики могут найти подкрепление в новой утопии, оставляя фигуру божественного за скобками, но уже утопии гипоэстетического. Заражаясь в медиасреде вирусами и «микробами случайности»⁸⁸¹, субъект в состоянии наблюдения может только фиксировать, как эти «находки» (*acte gratuit*) встречают его сами и «сами себя производят (как, например, записи автомобильных видеорегистраторов или глитч в видеоиграх), и они не нуждаются для своего существования в “топосах” (символических пространствах, подобных музею)»⁸⁸².

⁸⁷⁹ Куртов М. Рассеянность, растерянность, пористость: три режима эстетического // Colta. 2016. 27 июля. URL: <https://www.colta.ru/articles/raznoglasiya/11653-rasseyannost-rasteryannost-poristost-tri-rezhima-esteticheskogo> (дата обращения: 30.01.2020).

⁸⁸⁰ Во славу очередной гниющей маргышки // Сюрреализм. Воззвания и трактаты международного движения с 1920-х годов до наших дней. С. 378.

⁸⁸¹ Бретон А. Второй манифест сюрреализма // Антология французского сюрреализма. 20-е годы. С. 323.

⁸⁸² Куртов М. Указ. соч.

Текстовые, словесные постинтернет-находки обнаруживаются Черкасовым путем стирания «лишних» слов, устранения помех, понимаемых крайне расширительно. Блэкаут (зачеркивание лишнего) Черкасова довольно быстро технически стал скорее вайтаутом (стирание, выбеливание лишнего), создающим пустые пространства страницы с нечастыми вспышками слов, по принципу, описанному когда-то самим поэтом: «все слова / в невесомости / сами собой» [67]. В качестве механизма диалектического движения, не позволяющего поэтике окончательно остановиться, зависнуть в паузе, выступает смена материала. Так, цикл «Из стихов Лики Тилом» содержит тексты-выжимки из фейкового аккаунта Lika Tilom, «который был заполнен бесконечными ссылками на порноролики и автоматически сгенерированными оптимизационными текстами, сопровождающими эти ссылки. Тексты представляли из себя сплошное полотно из произвольно перемешанных слов, взятых, видимо, из описаний этих самых роликов и других видео, циркулирующих по социальным сетям»⁸⁸³. Получившиеся тексты в каком-то смысле тоже являются вайтаутом, они содержат не больше трех строк, в которых сталкиваются речевые объекты, которые не должны были встретиться в своей «естественной», захлавленной словами среде: «лесбиянки рф / танцующие молоко»; «зимняя спина / газель коды»; «пар спящий в очках на природе / школьницей в постели»; «бесплатный день / скрытый отец» и др.

Другим примером является книга, выпущенная ограниченным тиражом, «Домашнее хозяйство», являющаяся вайтаутом советской «Краткой энциклопедии домашнего хозяйства» (1959). Слова, которые оставляет Черкасов, повисают на своих местах, пока типичный для энциклопедии набор текста в две колонки исчезает, «все лишнее стерто, выбелено <...>, порядок следования листов случаен и меняется в каждом экземпляре»⁸⁸⁴. Теснота страничного ряда обнаруживает новые связи и рифмы между словесными объектами. Интерес сюрреалистов к составлению энциклопедий здесь трансформируется сообразно философии случайности и «слова-

⁸⁸³ Черкасов А. Из стихов Лики Тилом // Полутона. 2018. URL: <https://polutona.ru/?show=0716140209> (дата обращения: 30.01.2020).

⁸⁸⁴ Черкасов А. Домашнее хозяйство. Избранное из двух колонок. М.: Tango Whiskyman, 2015. (Без пагинации).

рей» в духе Р. Рорти. Эволюция сюрреального разворачивается от доверия к некоему «окончательному» словарю до понимания условности словарей, их случайности (уже скорее контингентности).

Возвращаясь к обсуждению Банникова, скажем, что его акселерационистская стратегия в медиа отзывается и в режимах чтения его стихов. Скоростное «видение без взгляда», автоматическое каждодневное записывание ведет не столько к новой поэтической программе, сколько к новой технике чтения. Медиатизация действительно может приводить, по Вирильо, «не к *продуктивному бессознательному зрению*, которое в свое время грезилось сюрреалистам в фотографии и кинематографе, но к *бессознательности зрения*, к аннигиляции местоположений и видимости [курсив автора. – О.Г.]»⁸⁸⁵. Исследователю же этих текстов в качестве чуть ли не единственного варианта остается «произвольный, но непосредственный анализ некоторого количества текстов»⁸⁸⁶. Произвольность (тоже, надо сказать, контингентной природы) задается ситуацией поиска, о которой говорит и сам Банников в некоторых интервью (уже приводился пример с подсчетом слов «вход» и «выход»).

Проект Банникова провоцирует на применение новых литературоведческих технологий, в частности, он идеально подходит и как будто специально создан для различных вариантов дистантного или дальнего чтения, пионером которого является Ф. Моретти. Этот способ чтения изначально мыслился как возможность с помощью квантитативных компьютерных методов анализа больших данных (большого корпуса текстов) добраться до «великого непрочтенного» мировой литературы, то есть тех многочисленных текстов, которые не оказались в центре того или иного канона и остаются до сих пор непрочитанными, забытыми⁸⁸⁷. Визуализированные квантитативные результаты Моретти провоцируют ситуацию *созерцания невидимого*, но только уже не в пространстве художественного

⁸⁸⁵ Вирильо П. Машина зрения. С. 19.

⁸⁸⁶ Суховой Д. Вадиму Банникову: Ощупывание слона как метод постижения поэзии.

⁸⁸⁷ Концепт «великого непрочтенного» взят (и впоследствии расширен) Моретти из работы М. Коэн «Сентиментальное воспитание романа». См.: Cohen M. *The Sentimental Education of the Novel*. Princeton (NJ): Princeton University Press, 1999. P. 23.

вымысла, а в филологической практике, научного познания: все, что появляется на интерфейсе нового литературоведа, получено в обход пристального чтения самим литературоведом, поэтому, пишет Моретти, «эти изображения представляют то, что “не видел никто никогда”. <...> В “невидимых объектах” <...> литература не только выглядит иначе, чем мы привыкли, но и больше не “говорит” с историком: она остается совершенно неподвижной – даже инертной – до тех пор, пока ей не будет задан правильный вопрос. Таким образом, эпистемологическая несхожесть субъекта и объекта содержит в себе зерно и потенциал для критики»⁸⁸⁸. Обращение к невидимым объектам П. Арсеньев связывает со спекулятивным поворотом в современном литературоведении, отсылающим к критике корреляционизма. Однако движение к достоверным внешним объектам литературы останавливается на самих медиа, средствах сбора и картографирования информации: «Графики должны были сказать что-то о социальной истории или культурной географии литературы, но неожиданно они оказались слишком интересны – как эпистемологические объекты нового типа – сами по себе (и, кроме того, весьма красивы). Мы двигались к “общей картине” литературы, но в конце этого пути набрали на намного более интересный объект, “который не видел никто и никогда”»⁸⁸⁹. Уместным оказывается использование фразеологического оборота «не видеть леса за деревьями» в контексте метода дальнего чтения: «Легкость доступа оборачивается “информационными перегрузками” и отмиранием способности “за деревьями видеть лес”»⁸⁹⁰. Однако анализ образного ряда⁸⁹¹ Банникова показывает, что сама поэтика выдерживает гер-

⁸⁸⁸ Моретти Ф. Дальнее чтение. М.: Издательство Института Гайдара, 2016. С. 220.

⁸⁸⁹ Арсеньев П. Видеть за деревьями лес: О дальнем чтении и спекулятивном повороте в литературоведении // НЛО. 2018. № 2. С. 32.

⁸⁹⁰ Там же. С. 16.

⁸⁹¹ Сама фикциональность литературы выступает здесь в роли ленты Мебиуса. Как писал художник и поэт с сюрреалистическим бэкграундом М. Бротарс, «скрывая реальность, фикция в то же время позволяет нам ее увидеть». Цит. по: Краусс Р. «Путешествие по Северному морю»: искусство в эпоху постмедиальности. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. С. 76.

меневтическую задачу по удержанию целого и его частей, что никак не меняет положение дел читателя, вглядывающегося в темноту топографической структуры необозримых текстов.

Читатель Банникова «ощупывает слона» (Д. Суховой) каждый раз с разных сторон. Различные подборки его стихов структурируются определенным образом самим издателем-читателем. В итоге акценты могут расставляться на неоромантическом, ироничном Банникове («толпа вдыхает город / но не в силах быть с ним как с любимым»); на его постконцептуалистском письме с «зонами непрозрачного смысла» («женщина, я тебя нашел / корчагин, не хочешь выпить / смотри, это женщина / и я ей говорю что нашел ее»⁸⁹²); на саркастическом обращении к грубому, площадному («теперь я знаю, моя очередная утренняя революция начнется с Галины»⁸⁹³) с музыкальными мотивами балагана⁸⁹⁴, а также актуализации поэтического контекста (с обращениями к поэтам Е. Суловой, Д. Ларионову, Г. Рымбу, О. Васякиной, М. Малиновской, Д. Кузьмину и др.)⁸⁹⁵. Как уже отмечалось, в таких случаях рецепции возможен эффект сближения с розановской дневниковой манерой, однако можно найти и ее актуальный аналог: например, роман «Пенсия» А. Ильянена, который также использовал сеть ВКонтакте для написания своего текста⁸⁹⁶, но не для создания некой литературы в соцсети, блог-словесности и т.д.

Кураторскими выставками невидимого оказываются и две книги стихов Банникова: «Я с самого начала тут» (2016), составленная Н. Сунгатовым, и «Необходимая борьба и чистота» (2017), составленная Д. Крюковым. Если первая книга, что логично, представля-

⁸⁹² Банников В. Передок поет // Воздух. 2016. № 2. URL: <http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2016-2/v-bannikov/> (дата обращения: 17.01.2020).

⁸⁹³ Банников В. Стихотворения // Полутона. 2014. <https://polutona.ru/?show=0426163328> (дата обращения: 17.01.2020).

⁸⁹⁴ Банников В. Избранные стихотворения // Полутона. 2015. URL: <https://polutona.ru/?show=0204181315> (дата обращения: 17.01.2020).

⁸⁹⁵ Банников В. Стихотворения // Полутона. 2014.

⁸⁹⁶ См., в частности, об обыгрывании образа стены (новостей, записей блога, граффити) в романе: Соколов И. Святой А.И.: комедиант и мученик // НЛЮ. 2015. № 136. URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/136_nlo_6_2015/article/11721/ (дата обращения: 30.01.2020).

ет по возможности разные грани Банникова, является введением в тему, которое видится пропиляями, поставленными перед заснеженным полем, то вторая книга уже более прицельно демонстрирует один из голосов, который мог бы восприниматься как центральный. Денис Крюков, отмечая, что видит в потоке Банникова «очертания сразу нескольких поэтических книг. Первая – лирическая, вторая – “панковская”, третья – экспериментальная и четвертая под условным названием “Портреты участников литературного процесса”»⁸⁹⁷, выпустил в качестве «главной», первой именно лирическую. «Необходимая борьба и чистота» оказалась книгой *сюрреалистических гимнов любви*, не лишенной интертекстуальных переключек с другими поэтами сюрреалистического кода. Так, неряшливость автоматизма и объективный случай визионерских находок в биоморфных лесах совсем неслучайно вводит аронзонскую линию. Поздний Аронзон также экспериментировал с «плохим» письмом, не убирая интроспективный лиризм с изломами. Так, по-аронзонски звучит медитативная итерационность в регулярном стихе Банникова:

я буду яблочком на теплом потолке
весь мягкий сон в волосяной жилетке
стекло мое, ослепшее от ветки
сияет сединою всех лесов
где бабочка упала на песок

мы стоим кичек, что в ушах свербят
всего, что есть на свете, что сиренев
где бабочка упала на песок
сияет сединою всех лесов
стекло мое, ослепшее от ветки⁸⁹⁸.

Погружение и перманентная трансгрессия внутри обыденного пространства в этой книге стихов подключают «боковую линию»

⁸⁹⁷ Комадей Р., Глазова А., Кузнецова И. и др. Отзывы [о Банникове] // Воздух. 2018. № 37.

⁸⁹⁸ Банников В. *Необходимая борьба и чистота*. М.: «Белый Ветер», 2017. С. 58.

русской литературы, например, в некоторых текстах слышится проза А. Николева: «я там, в убогой тьме россий / в окраинах до океана / я вижу звезды, лошадей- / теней бесчисленные крупы»⁸⁹⁹. Обращает на себя внимание и «сконструированность из клише модернистской поэзии, условных Хлебникова-Мандельштама-Аронсона, образные системы которых были доведены до психоделического предела»⁹⁰⁰.

Так или иначе, при чтении книг стихов или подборок на сайтах возникает особое ощущение: все, что опубликовано, оказывается лишь частью айсберга, который – условное «рукописное» измерение соцсети – и так «доступен» каждому читателю, хотя это скорее всего лишь «код доступа» (в этом Банников преодолевает эксперименты позднего сюрреализма, группы УЛИПО, в частности, Р. Кено). Книга перестает быть актом выхода автора к читателю, но только отдельным, дополнительным актом институционального утверждения или издательского/кураторского высказывания. Выход к читателю уже совершен и неостановимо (неустанно) свершается, даже приобретая черты насилия (особенно при акселерационистской стратегии), но и отчасти возвращая произведению беньяминовскую «ауру».

Однако и в «рукописном» измерении блога влияние на чтение может оказывать специфика конкретной социальной сети. Реакции критиков и поэтов разнятся в зависимости от того, прочитаны тексты Банникова на Фейсбуке или ВКонтакте. Фейсбук предполагает более серьезный, аналитический подход: «...болезненное усечение семиотических возможностей внутри стихотворения, целостность которого часто обеспечена единственно периметром фейсбучного поста, обезоруживает одинаково и читателя, и текст»⁹⁰¹ (Д. Гаричев). Впрочем, возможна причинно-следственная рокировка: при аналитическом подходе удобнее/корректнее/привычнее ссылаться именно на фейсбук-происхождение текстов. Сам читательский контингент в

⁸⁹⁹ Банников В. Необходимая борьба и чистота. М.: «Белый Ветер», 2017. С. 25.

⁹⁰⁰ Книжная полка Дениса Ларионова // Новый мир. 2017. № 8. URL: http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6_2017_8/Content/Publication6_6705/Default.aspx (дата обращения: 17.01.2020).

⁹⁰¹ Комадей Р., Глазова А., Кузнецова И. и др. Отзывы [о Банникове] // Воздух. 2018. № 37.

Фейсбуке, по крайней мере, позволяет это делать: «Обратимся к вульгарной фейсбук-социологии: откроем страницу поэта в соцсети и посмотрим, кто ставит лайки тем и иным его текстам. <...> Банников работает и как миротворец, как бы собирающий разные, далекие друг от друга части поэтического сообщества воедино на своей странице в фейсбуке; но и как террорист, одновременно незаметно подкладывающий под это сообщество динамит»⁹⁰² (Н. Сунгатов).

Отсылки к опыту чтения стихов Банникова через ВКонтакте допускают те реципиенты, для которых это чтение связано с повседневным человеческим опытом: «Я часто не знаю, что делать, и просто листаю страницу Вадима Банникова ВКонтакте и вспоминаю что-нибудь старое. Часто смеюсь над ними, как больше ни над чем не смеюсь. Когда пять или шесть лет назад я прочитал их впервые, то подумал, что мне совсем не очевидно, что это стихи. Мне до сих пор кажется, что это какая-то странная информационная технология, а не литература»⁹⁰³ (К. Коблов).

«Фейсбучное» чтение ставит иначе и проблему когерентности текста. Как отмечает по другому поводу И. Машинская, «культура одного стихотворения – замкнутой в себе системы, самостоятельной маленькой вселенной – исчезает, и наступает культура поэтического потока, продукции – непрерывного текста того или иного направления, тона и даже темы. Рамки отдельного стихотворения, как правило, разомкнуты»⁹⁰⁴. Некоторые критики несколько раз возвращаются к образу фрейма поста на Фейсбуке, в который и помещается стих: «Фейсбуку присущи некая *стандартная рамка* для каждого явления текста, произвольность демонстрации текста пользователю и слишком размытый, не всегда художественный контекст (против авторской заданности серии, против контекста книги / публикации / выставочного пространства)»⁹⁰⁵ (Д. Суховой); «болезненное усечение семиотических возможностей внутри сти-

⁹⁰² Комадей Р., Глазова А., Кузнецова И. и др. Отзывы [о Банникове] // Воздух. 2018. № 37.

⁹⁰³ Там же.

⁹⁰⁴ Опрос // Воздух. 2019. № 38. URL: <http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2019-38/poll/> (дата обращения: 30.01.2020).

⁹⁰⁵ Комадей Р., Глазова А., Кузнецова И. и др. Отзывы [о Банникове] // Воздух. 2018. № 37.

хотворения, целостность которого часто обеспечена единственно *периметром фейсбучного поста*, обезоруживает одинаково и читателя, и текст, но парадоксальным образом не отменяет взаимное напряжение, а взвинчивает его до какой-то неразрешимо обреченной высоты»⁹⁰⁶ (Д. Гаричев). Интроспективная и аутическая поэтическая субъектность Банникова порождает все-таки отдельный текст-вселенную, который, правда, возгоняется и одновременно обнаруживает себя в проекте, в потоке.

Разрешает эту парадоксальность интерпретация стихов Банникова как записей сновидений, онейрических отчетов о событиях дня. *Стихи-сновидения* предлагают фрагментарное воспоминание и вторичную обработку прошедшей реальности. Именно тогда случайность объекта совпадает с необходимостью письма об этом объекте: «сон, это такая *необходимость*, ничего не *пишешь*» [2014, 17]. Но постоянная работа по написанию текстов приводит к интрасомническому расстройству, когда субъекту приходится прерывать сон и просыпаться в шве между фазами сна: «...сон как болезнь, которой приходится болеть» [2018, 68]. Путаность речи Банникова противостоит на поэтической карте паронимической и этимологической четкости речи А. Глазовой, которая записывает свои стихи на границе сна и яви. «Сомнамбулическое письмо Вадима Банникова, в поле которого осуществляется почти физически мучительная инволюция смыслов»⁹⁰⁷, транслирует также и логику медиа, поставляющих новые типы сновидений, создавая нарратив своеобразного онейроромана⁹⁰⁸. Особенно контекст и образ сети ВКонтакте может создавать желание именно «позалипать» в стихи Банникова, которые, как виртуальные игры или массовая медиапродукция, сновидчески манипулируют читателем.

⁹⁰⁶ Комадей Р., Глазова А., Кузнецова И. и др. Отзывы [о Банникове] // Воздух. 2018. № 37.

⁹⁰⁷ Там же.

⁹⁰⁸ Подобным «онейророманом» с критикой новых медиа была книга «Толкование сновидений» В. Мазина и П. Пепперштейна, там же предпринималась попытка «проследить идеологию эксплуатации бессознательного средствами массовой дезинформации и дискommunikации» (Мазин В.А., Пепперштейн П.П. Толкование сновидений. М.: Новое литературное обозрение, 2005. С. 8).

Серийность может переходить в сериальность, однако скорее по типу «Твин Пикса» с нон-финальной структурой развития.

Конкретной реализацией проявляющейся ризомы становится образ куста: «сон, построенный из берез и кустов / принимает меня и тебя» [2019, 8]. Субъект высказывания может обращаться к кустам: «почему вы все еще сонливы» [2018: «Колкие кусты, куда вы...»], а объектное пространство куста оказывается комплементарным пространству сна: «кто то расположился на небе и сует в кусты облака / кто то расположился на ночь в пещере» [2019, 218]. Куст – это первоэлемент поэтической тавтологии Банникова: «дерево это деревянный куст» [2018, 47]; «Столбом стояли плоды, молнии покидали тела / И садились в кресла, в *кресла кресел* / В кресла крестов, в *ветви дров*» [2018, 6], а также глоссолалии в духе драгомощенкоковского «сыр букв мел»: «что такое последние окна в кустах и халатах / *пусть итор*» [2018, 59]. Именно куст позволяет объектам поэтического мира свободно взаимодействовать друг с другом: «в кустах жарится река / она стекает маслом на сковородку моря / горы лежат на антипригарном покрытии» [2019, 193]. Однако сам куст остается чистым элементом, отсутствующим центром ризомы: «белая луна поворачивается к кустам / которые *ничего не оставляют в кустах*» [2018, 35]. В конечном счете, «в текстах похожих на кусты» [2016, 107] образ куста начинает передавать и идею сюрреальной речи: «куст молчит, но и у куста / нет слов» [2016, 69]; «осенило у птиц односложен / мотив улетанья в кусты» [2014, 97]; «но чудесное лоно в кустах / бесконечно чудесное место / на моих остается устах» [2013, 23].

Растительный код, биоморфизм субъекта высказывания и медиасреда подталкивают к метафоре заражения, в которой сам Банников – «проводник *вирулентной речи*, вынужденный проводить ее двадцать четыре часа в сутки семь дней в неделю etc»⁹⁰⁹. Из-за вирусной природы акселерационистской поэтики «часть поэтического высказывания остается заведомо невидимой читателю, и *кристаллическая решетка культурного кода тает* по мере приближения к наблюдателю»⁹¹⁰. Банников распыляет и сюрреалисти-

⁹⁰⁹ Книжная полка Дениса Ларионова.

⁹¹⁰ Сухой Д. Вадиму Банникову: Ощупывание слона как метод постижения поэзии.

ческий код в том числе, как и многие другие коды в своей практике; он размалывает его, медиатизирует, делая цифрово прозрачным и призрачным сам текст, в котором поэт – «большой и *постоянно сонный бог*» [2019, 44]. Он оказывается гипносически пассивным и серьезным по отношению к практике сна (примером такой серьезности могут быть тексты «Дол шепчет объятья \ сон разноцветный...» [2017, 126] и «Я просто забыл...» [2017, 111]). Несмотря на акселерационистское распыление и «энантиосемию культурного кода» (Д. Суховой), заставляющую проект Банникова демонстрировать его как вечно бодрствующего поэта, сам субъект-эолокатор эргативно распространяется и распределяется в онирическом мире: «*мы находимся / дует в рог лес нежный / молодые слова*» [2016, 205]; «*все это я / плыл пределы и грудь и тело и дома*» [2018, 185]. Возможно, в этом и есть надежда на очередную пересборку сюрреального в постсубъектной медиасреде и инсубъектной биосреде.

§ 4.4. Сюрреализация звука: асемантическая поэзия, аудиальное асемическое письмо и объективация саунда

Сновидческий автоматизм запускает свободную, импровизационную, но одновременно подчиняющуюся синтагматической логике различных медиа дистрибуцию субъекта. Удерживает вместе основные понятия этой цепи (сон, автоматизм, свобода, импровизация) звуковой медиум и принцип *музыкальности* в целом.

Однако распределенная субъектность (distributed subjectivity⁹¹¹) проблематизирует понятие медиума как такового. Вслед за Р. Краусс стоит указать на некоторую идеологическую и дискурсивную перегруженность этого термина, который исследовательница предлагает заменить или дополнить именно «автоматизмом», учитывая его сюрреалистское понимание⁹¹². Медиум из недифференцированного средства выражения, материального посредника, выявляя в себе значительный элемент импровизации, становится

⁹¹¹ См.: Kassabian A. *Ubiquitous Listening: Affect, Attention, and Distributed Subjectivity*. Berkeley, CA: University of California Press, 2013.

⁹¹² Краусс Р. «Путешествие по Северному морю»: искусство в эпоху пост-медиальности. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. С. 7.

операционным кодом. К тому же «этот импровизационный смысл, – пишет Краусс, – и связывает автоматизм в искусстве с “психическим автоматизмом”, хотя в искусстве автоматический рефлекс соотносится не столько с бессознательным, сколько со свободой выражения, которую всегда предполагает импровизация как отношение между техническим базисом того или иного медиума и его заданными конвенциями»⁹¹³. Это соотношение свободы и ограничений, случая и детерминации всегда было важнейшей темой сюрреалистического рационализма (в частности, бельгийской группы) и его предшественника С. Малларме (Бретон остроумно определяет его «сюрреалистом по секрету»). Родовой проблемой это соотношение является и для свободного стиха, который по некоторым параметрам пересекается с феноменом фри-джаза, подтверждающим своей практикой, что «импровизация невозможна без рекуррентной отсылки к узловым точкам»⁹¹⁴.

Концепт автоматизма, который постоянно ставится под вопрос в сюрреалистической критике, оказывается чуть ли не главным звеном, неустойчиво связывающим сюрреализм с музыкой. Очевидны сближения со структурой и принципами джазовой импровизации, которые и проясняют, не снимая впрочем, противоречия автоматизма. В джазовой композиции тема обозначает гармоническую рамку и создает горизонт потенциальных реализаций музыкального материала. Возникая в самом начале, эта тема в дальнейшем распределяется и расплывается в серии импровизаций, значимо отсутствуя. Обычно она повторяется еще раз в финальной трети композиции. Таким образом, чудесный или жуткий строй бессознательного, сам код музыкального текста выражается во вполне четкой, структурирующей материал теме, в то время как импровизации, раскладываясь в серии сюрреалистических фантазий, цепочке иррациональных означающих, постепенно становятся всего лишь орнаментом, имеющим в качестве референтной точки собственную тему. Реализацией автоматизма оказывается не импровизация, а звучащая почти неза-

⁹¹³ Краусс Р. «Путешествие по Северному морю»: искусство в эпоху постмедиальности. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. С. 7.

⁹¹⁴ Скидан А. Ничего не попишешь // Цирк «Олимп»+TV. 2018. № 29 (62). URL: <http://www.cirkolimp-tv.ru/articles/823/nichego-ne-popishesh> (дата обращения: 18.01.2020).

метно начальная тема (как и начальные «фразы полусна», из которых может создаваться сюрреалистический текст). Зеркально отражаются и общие принципы сюрреализма, которые оказываются присущи музыке *per se*, музыкальным актам без учета конкретных методик и техник. Поэтому и место встречи музыки с чудесным «находится не в точке создания, а в точке приема»⁹¹⁵, при прослушивании. Реверсивный характер отношений музыки и сюрреализма соотносит музыку с сюрреалистическим кодом напрямую.

Из самих сюрреалистов музыки джаза высоко ценили только либо «отступники» 1930 года (М. Лейрис, Р. Деснос, Ж. Барон, А. Карпентьер), либо члены подпольной группы «Рука с пером»⁹¹⁶ («*La Main à plume*») времен оккупации 1941-44 гг., сохраняющие принципы сюрреализма в отсутствие А. Бретона и пытающиеся сформировать новое поколение сюрреалистов. Один из руководителей этой группы, бельгийский писатель и художник К. Дотремон писал: «Сюрреализм и джаз очень близки. Оба вида искусства ведут к внутреннему освобождению человека»⁹¹⁷. Признание джаза и его этоса становится частью политической программы сюрреалистических групп в 1960-е годы: перманентная революция должна вдохнуть «жизнь в этот мир, наполнив его головокружительными страстями и свингующим ритмом поэзии»⁹¹⁸. При этом, как отмечает Ж. Шенье-Жандрон, «единственной заметной попыткой ос-

⁹¹⁵ Barbiero D. Is Silence Golden? URL: <http://www.furious.com/perfect/andrebreton.html> (дата обращения: 12.02.2020).

⁹¹⁶ Встречаются разные переводы названия группы на русский язык. Само название отсылает к строчкам А. Рембо из «Одного лета в аду»: «Любое ремесло внушает мне отвращенье. <...> *Рука с пером* не лучше руки на плуге. Какая рукастая эпоха! Никогда не набью себе руку» (Рембо А. Стихи. Последние стихотворения. Озарения. Одно лето в аду. М.: Наука, 1982. С. 151).

⁹¹⁷ Цит. по: Тимашева О. Бельгия // Энциклопедический словарь сюрреализма. С. 56. В рассказе «Зеленый моноколь» В. Кондратьев описывает это настроение уже через метафорически-концептуальное сгущение: «на гала-презентациях последних истин целые братства свободного духа бились в джазовых дебатах» (Кондратьев В. Показания поэтов: Повести, рассказы, эссе, заметки. С. 190).

⁹¹⁸ Воскресение Кинг-Конга // Сюрреализм. Воззвания и трактаты международного движения с 1920-х годов до наших дней. С. 208.

мыслить взаимоотношения сюрреалистической мысли с этим музыкальным языком стала книга Жерара Леграна «Сила джаза»⁹¹⁹. Легран в этом большом эссе как раз и делает первый шаг, давая «самый простой ответ» на вопрос о точке схождения сюрреализма и джаза, – этой точкой является автоматизм, при котором, однако, постоянно уточняется соотношение «предварительной поэтической конвенции» и «самого желания человека»⁹²⁰.

Сам Бретон джазовую музыку не принимал, что соотносится не только с его программной антимузыкальностью, но и с задачами эстетико-идеологической борьбы против фальсификаторов сюрреализма и тех, кто пытался, как считал Бретон, использовать его в своих целях⁹²¹. Одним из таких соперников был Ж. Кокто, который как раз любил и пропагандировал джаз. Известно, что на открытии дадаистской выставки в русском книжном магазине Я. Поволоцкого в 1916 году в Париже Кокто «“прививал” парижанам джаз-банд. В ответ на что разрушитель, а не создатель, истинный вдохновитель дадаизма, Тристан Тзара, оглушительно и долго вопил плансоном у самого его уха». Однако решающим фактором в вопросе о джазе был все же индивидуальный выбор. Особенно это касается русского околосюрреалистического окружения. Так, например, друг С. Шаршуна и Б. Поплавского В. Парнах, который переводил и анализировал дадаистские тексты, был одним из первых русских джазистов.

Со времени книги Леграна «Сила джаза» (1953) появилось много исследований сюрреалистической музыкальности. Эти работы стали носить общий характер, не ограничивая свои рамки определенным жанром или направлением⁹²², но в большинстве из них до сих пор чувствуется внутренняя необходимость в дисклеймере, хотя вопрос о наличии связей сюрреализма и музыки уже нельзя

⁹¹⁹ Шенье-Жандрон Ж. Сюрреализм. С. 290.

⁹²⁰ Legrand G. Puissances du jazz. P.: Arcanes, 1953. P. 202-203.

⁹²¹ Шаршун С. Мое участие во французском дадаистическом движении // Шаршун С. Дадаизм. Б. м.: Salamandra P.V.V., 2012. С. 32.

⁹²² Хотя появляются статьи и на «джазовую» тематику; например, о взаимодействии джазовой импровизации и сюрреализма см.: Shand J. Musical Surrealism // Extempore. 2008. № 1. P. 114-118.

считать дискуссионным. Одно из направлений исследований связано как раз с прояснением исторической фактографии, начиная с уточнения роли музыки в теории и практике дадаизма⁹²³, заканчивая более внимательным изучением музыки в сюрреалистическом театре и кинематографе (композиторы Э. Сати, Э. Буриан и др.) в специальных театроведческих и киноведческих работах⁹²⁴.

Работы другого направления, написанные, как правило, практикующими композиторами, прослеживают влияние общей сюрреалистической концепции на послевоенную академическую, экспериментальную и популярную музыку. Так, композитор и исследовательница Э. ЛиБэрон пишет об отражении сюрреализма в постмодернистской музыке через автоматизм и коллаж⁹²⁵. Аналогом автоматизма называется неидиоматическая музыкальная импровизация европейского фри-джаза, которая может превосходить по скорости перехода от бессознательного к сенсорному и литературный, и визуальный автоматизм. Принципы коллажа реактуализируются в практике стилистических интертекстуальных заимствований, к которой, впрочем, обращались и пионеры сюрреалистической интермедийности (в частности, Л. Бунюэль в своих ранних фильмах).

Близкими к сюрреалистическим поискам оказываются феномены второй половины XX века – «инструментальный театр» со свободным взаимодействием субъекта с музыкальными и немзыкальными инструментами, а также «музыкальная алеаторика»⁹²⁶. Здесь осу-

⁹²³ Dayan P. *The Music of Dada: A lesson in intermediality for our times*. London: Routledge, 2018.

⁹²⁴ Наиболее широкое понимание этой темы (вплоть до обнаружения сюрреалистических элементов в опере Д. Шостаковича «Нос») представлено в эссе Н.Л. Слонимского 1966 года: Slonimsky N. *Music and Surrealism* // Slonimsky N. *Slonimskyana V4*. N.Y.: Routledge, 2004. P. 146-155.

⁹²⁵ LeBaron A. *Reflections of Surrealism in Postmodern Musics* // *Postmodern music/postmodern thought*. N.Y.: Routledge, 2013. P. 27-75.

⁹²⁶ Подробнее об этом см.: Тараканова Е. На грани абсурда (дадаизм и сюрреализм в музыке XX в.) // *Театр абсурда: сб. ст. и публикаций*. СПб: Дмитрий Буланин, 2005. С. 71-96; Тараканова Е. *Сюрреалистическая музыка* // *Сюрреализм и авангард: материалы российско-французского коллоквиума, состоявшегося в Институте мировой литературы*. М.: ГИТИС, 1999. С. 159-167.

ществляется самый очевидный и простой вариант реализации общего сюрреалистического принципа в музыке – случайное и неожиданное для слушателя соединение немusикальных звуков, лишенных своей функциональности (в данном случае – функциональной референции). В постмодернистской музыке этот же способ несколько усложняется, поскольку выводится на метауровень: в качестве материала берутся уже музыкальные звуки – темы и мотивы классической или модернистской традиции.

Сюрреалистические реализации элемента импровизации в новейшей русской поэзии ассоциированы, в первую очередь, с двумя связанными тенденциями: онейрической неопределенностью внутреннего и внешнего, потенциального и актуального, а также гибридизацией речи и пения (в том числе при авторском чтении текстов).

Первая тенденция соотносится с идеей Бретона о «внутренней музыке», которую он выразил в эссе «Молчание золота», опубликованном в музыкальном журнале «Modern Music»⁹²⁷ (март-апрель 1944). Отмечая значимость для поэзии звучащей стороны слова, Бретон пишет: «Внутренняя речь, отдельные проявления которой поэты-сюрреалисты обнажали в своих стихах, <...> абсолютно неотделима от той внутренней музыки, которая эту речь несет и, скорее всего, обуславливает ее»⁹²⁸. Саму «внутреннюю музыку» можно понимать как тот центральный пункт импровизации, вынесенный за пределы структуры и определяющий ее точно так же, как «внутренняя речь» предшествует автоматическому письму и определяет его.

Пожалуй, самым точным и емким примером подобного взгляда является образ-композиция из поэмы «Тайная жизнь игрушечного пианино» А. Сен-Сенькова:

Об игрушечной музыке,
появляющейся внутри нас
в виде маленького,

⁹²⁷ Этот текст представляет собой самую очевидную попытку Бретона примирить сюрреализм с музыкой, что может быть связано с самим местом публикации текста.

⁹²⁸ Breton A. Silence d'or // Breton A. La Clé des champs. P.: Editions du Sagittaire, 1953. P. 79-80.

только что вылупившегося, сна,
на плече которого сидит
крохотная снежинка,
похожая на птенца белого попугая
и южный полюс белой клавиатуры.
Надрезы о том, что из музыки можно
конструировать все⁹²⁹.

Поэт пытается описать «джазовый Принцип Неопределенности», который довольно быстро перестает пониматься как синтагматический принцип (неопределенность импровизационного высказывания) и начинает захватывать воображение через образы парадигматического. Неопределенным оказывается то, что остается, уже будучи рожденным, внутри чего-то («банка с джазовой Пылью»); то, что остается скрытым в собственной парадигме, в собственной потенциальности («надкушенное джазовое Пирожное»)⁹³⁰.

Вторая тенденция, связанная с авторским чтением текстов, выводится из концепта внутренней музыки, благодаря которому Бретон собственно и «устраняет привычный разрыв между речью и пением»⁹³¹. Показательным является пример В. Банникова. Помимо отмечаемой в критике импровизационности его устных выступлений и роликов в соцсетях⁹³², нужно также указать на преодоление «новой устности» 2000-х годов через легкий вариант шпрыхезанга, который и предъявляет своим диссоциированным чтением поэт.

Сами же принципы банниковской поэзии, если воспринимать ее как «асемантическую» практику (Е. Вежлян), существующую в ситуации информационного переизбытка и усиливающую эту ситуацию, соотносятся с феноменом *фоновой музыки*. Этот тип аудиального пользования предполагает необязательный, связывающийся с подсознанием формат присутствия музыки, который может при этом помогать субъекту в решении различных когнитивных задач.

⁹²⁹ Сен-Сеньков А. Тайная жизнь игрушечного пианино. М.: АРГО-РИСК, 1997. С. 7.

⁹³⁰ Там же.

⁹³¹ Шенье-Жандрон Ж. Сюрреализм. С. 289.

⁹³² Егольникова К. С чего начинается речь: о стихах Вадима Банникова.

Кажется контринтуитивным применять это к поэзии, которая даже в своих авангардных проявлениях подчеркивает неизбыточность смысла, однако именно *асемантизм* музыки может стать той концептуальной рамкой, позволяющей проследить историю неприятия музыки сюрреализмом, а также реализацию сюрреалистического кода в новейшей поэзии в контексте ее *фонового присутствия*.

Здесь стоит подробнее сказать о причинах *антимузыкальности* Бретона, которая могла повлиять на «немузыкальность» сюрреализма в целом. В заметке «Сюрреализм и живопись» Бретон концентрирует, по сути, в одном абзаце всю критику музыкального: «слуховые образы уступают визуальным образам не только в резкости, но и в строгости, <...> они не созданы для того, чтобы укрепить идею человеческого величия»⁹³³. Недостаток строгости здесь может пониматься и как референциальная неопределенность, и как асемантический отрыв от реальности, которая необходима в качестве платформы для дальнейших смысловых, образных и эстетических сдвигов. Прорыв в сюрреальное всегда осуществляется за счет опоры (здесь правомочно учитывать «опору» и как музыкальный термин) на реальное. Как точно замечает С. Арфуйю, «чтобы музыка играла роль автоматизма в поэзии, она должна *исходить из элементов реальности* и освобождать их от смысловой цепи, позволяя появиться произвольным образам»⁹³⁴. Музыка поэтому воспринималась сюрреалистами снобистским искусством, излишне отдаленным от реального и не занимающимся освобождением духа человека, в отличие от поэзии. Более того, для Бретона оказывается важным генезис медиумов этих двух видов искусства: происхождение языка объясняется необходимостью в Другом, в общении с ним; тем самым в словах, в языке уже проявлена любовь как направленность на Другого. Замкнутость музыки на собственной форме видится, таким образом, резким противоречием основам сюрреалистической теории (схожие претензии Бретон предъявлял и абстрактной живописи).

⁹³³ Breton A. Le Surréalisme et la Peinture // La Révolution surréaliste. 1925. № 4. P. 26.

⁹³⁴ Arfouilloux S. Surréalisme et musique: les écrits d'André Souris // Textyles. Revue des lettres belges de langue française. 2005. № 26-27. P. 87.

Альтернативной точки зрения придерживались участники бельгийской группы сюрреалистов, ее лидер поэт П. Нуже и композитор А. Сури, единственный музыкант-сюрреалист⁹³⁵, веривший в то, что музыка может быть частью сюрреализма, может быть способом его выражения. Сури искал сюрреалистическую музыку через категории магического, волшебного, но и не отрицал важность идеи коллективной импровизации джаза, в которой видел музыку желания⁹³⁶. Но в первую очередь его интересовала, вслед за Э. Сати, *реальность самих звуков*, в частности, Сури хотел поставить звуки выше знаков, что отчасти и произойдет благодаря техническим возможностям музыки (в том числе электронной) в 1950-60-х годах, когда устанавливается «приоритет звуков над записью»⁹³⁷. К признанию реальности звука подойдет вплотную, как ни странно, и Бретон, но уже позже, в 1944 году. В упоминаемом эссе «Молчание золото» Бретон пытается преодолеть антагонизм поэзии и музыки в рамках общего проекта сюрреального по снятию антагонизма между бодрствующей реальностью и воображаемым пространством сна. И это, по замыслу, должно было реализовываться через соединение голых звуковых фактов с образными конструкциями музыкального высказывания (композиции). Таковую возможность Бретон только намечает, но не развивает ее, сославшись на свое незнание теории музыкальной композиции, хотя этому мог мешать и скепсис в отношении звука, который по-прежнему у него оставался.

Этот дрейф (свершаемый Сури и намечаемый Бретоном) от недиететичности, «нереальности» музыки к реальности звука станет затем частью программы музыкального конкретизма. И неслучайно сам термин «сюрреализм» иногда используется в качестве метафорического обозначения конкретной музыки 1940-1950-х годов (П. Шеффер, П. Анри, Э. Варез, отчасти Д. Кейдж, К. Штокхаузен,

⁹³⁵ Вирмо А. и О. Мэтры мирового сюрреализма. СПб: Академический проект, 1996. С. 178.

⁹³⁶ Arfouilloux S. Op. cit. P. 91. А также на эту тему см.: Lambert A. Jazz et surréalisme: en relisant «Puissances du Jazz» de Gérard Legrand. URL: https://www.musicologie.org/publirem/jazz_et_surrealisme.html (дата обращения: 12.02.2020).

⁹³⁷ Lochhead J., Auner J. Postmodern music/postmodern thought. N.Y.: Routledge, 2013. P. 33.

П. Булез и др.). Логика конкретной музыки, в свою очередь, приводит к отрицанию самого понятия музыки. Антимузыкальность, с которой начинал Бретон, теперь осознается как принцип работы со звуком в обход композиторской, аудиальной культуры, основанной на представлениях о гармонии и композиции.

Именно в таком антимузыкальном значении используется и музыкальный код в поэтических практиках конца XX века, разрушающих референциальное повествование и преодолевающих принципы классического сюрреалистического коллажа. В частности, эти принципы были описаны Б. Филановским применительно к поэтике Л. Шваба. В тесноте стихового ряда формируются «диссонантные трезвучия», музыкальные узлы⁹³⁸, которые развиваются в «цепочки контрапунктических соединений»⁹³⁹. Визуальность и живописная загадка, присутствующие сюрреалистической эстетике, при этом как будто дезавуируются. Оставаясь топологическим, пространственным, сюрреальное проявляет эту пространственность через *постоянство звука* и (анти) музыкальные принципы организации, а не видимые объекты, фигуры, образы⁹⁴⁰. Подобная логика осуществляется в это же время даже в телевизионном медиа, в форматах популярного и спортивного вещания: например, на британском спортивном канале «Sky Sports» был сформулирован принцип раз в три года менять графику, раз в пять лет менять оформление студии, музыку не менять никогда.

В начале XXI века, в поэзии нового поколения более заметны случаи обратной трансформации. В. Банников, к примеру, так описывает изменения в стихах К. Егольниковой: «Субъект, видящий через звуки, где все не мелькает, а резонирует, обреченный на постоянное вслушивание в окружающее пространство, заменяется

⁹³⁸ Филановский Б. Леонид. mus // Шваб Л. Ваш Николай: Стихотворения. С. 9.

⁹³⁹ Там же. С. 10.

⁹⁴⁰ Можно сопоставить это с размышлением Ю. Тынянова: «...специфическая конкретность поэзии прямо противоположна живописной конкретности <...> Конкретность поэтического слова не в зрительном образе, стоящем за ним <...> она – в своеобразном процессе изменения значения слова, которое делает его живым и новым. Основной прием конкретизации слова – сравнение, метафора – бессмыслен для живописи» (Тынянов Ю.Н. Иллюстрации // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 311).

субъектом, для которого как раз все мелькает более чем звучит»⁹⁴¹. Этот путь, надо сказать, довольно органичен и для профессиональных музыкантов, приходящих в поэзию (Егольникова тоже занималась музыкой, она пианист). Проявившись в стихах, музыка вскоре переходит в код, а ее место в диегезисе и феноменологии занимает визуальное и объектное. Связующим звеном остается ритм, ритмическая организация, которая присуща и музыке, и визуальному.

Ритмическая рецепция (прослушивание) текстов культуры начинает противостоять композиционному, архитектурному взгляду (рассмотрению). Более того, так определяется вектор новейшей литературы, концептуализирующей не столько упорядоченные повторяющиеся фрагменты высказывания, сколько паузу между ними, тишину, сквозняк поэтического дискурса (А. Драгомощенко). Нередко это толкуется как результат поиска и конечного квантования элементарной единицы текста: «Повышенное внимание к микроскопическим звуковым элементам художественного текста: фонетическим отражениям (“эхо”), незначимым знакам препинания (тире, точка, многоточие), интервалам между словами – свидетельствует об “эмансипации” поэзии и художественного текста от грамматики»⁹⁴². Несколько апофатически эту же тенденцию реализует музыкальный и поэтический минимализм (вновь можно указать на значимость паузы в стихах А. Черкасова). Словесные блоки, изначально изоморфные промышленным (грамматическим) циклам, благодаря минимальным смещениям обнажают бесполезность (некомпозиционность), расфункциональность избыточной секвенции. Именно так когда-то создавалась «меблировочная музыка» Э. Сати, современной репликой которой является и фоновая музыка.

Квантование эстетической материи возвращает рефлексии в теоретический горизонт понимания медиума, редуцированного до

⁹⁴¹ Банников В. О стихах Ксении Егольниковой // Сигма. 2019. 24 июля. URL: <https://syg.ma/@ekaterina-zakharkiv/vadim-bannikov-o-stikhakh-ksenii-iegholnikovoi> (дата обращения: 05.02.2020).

⁹⁴² Щербак Н. Дыхание звука, или Акустическая алхимия: к вопросу о прагматических функциях речевого акта молчания // НЛЮ. 2017. № 6. URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/148_nlo_6_2017/article/19347/ (дата обращения: 10.02.2020).

своего физического основания ради дальнейшего преодоления. Об этом размышляет, например, В. Бородин: «путь поэзии – именно *отходить от слов*; путь того, что вышло из изобразительного искусства, – отходить от визуальности; музыки – *отходить от звука*. Но себя соотношу с этим специфически: мне интересна именно новая встреча искусств с этим их *элементарным фундаментом*»⁹⁴³. В критическом разборе поэзии Бородина С. Сдобнов очень точно использует парадокс, передающий сюрреалистическую антимузыкальность: «За плечом Бородина стоит “разлитая *тишина*” Михаила Айзенберга, исполняя роль наставника и вневременного *камертона*»⁹⁴⁴.

Действительно, сюрреалисты нередко характеризовали *тишину* (не-музыку) как настоящий камертон поэзии и искусства. Визуальным аналогом тишины для них всегда была темнота, черный цвет. «Темнота, падающая на оркестр», – образ, которым Бретон в «Сюрреализме и живописи»⁹⁴⁵ пытается подтвердить незначительность места музыки в иерархии искусств. Темнота ночи, как и тишина, понимаются в качестве необходимого условия воображения, в котором возможно все; тишина – это звуковой ландшафт воображения и поэтической грезы, реализуемых через безмолвное или тихое созерцание (темноты)⁹⁴⁶, о котором пишет Бретон в той же заметке.

Для проявлений сюрреалистического кода в русской новейшей поэзии более характерен интерес не к тишине, а к *безмолвию*, *молчанию*. Визуальным аналогом безмолвия становится белый цвет: от белизны художественного пространства Г. Айги (рифмующе-

⁹⁴³ Гагин В., Александров К. Под-основа высказывания [Интервью с В. Бородиным] // Stenograme. 2015. URL: <http://stenograme.ru/b/the-hunt/subbase-statement.html> (дата обращения: 08.02.2020).

⁹⁴⁴ Сдобнов С. Песня слабых светом // Новый Мир. 2016. № 4. URL: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2016/4/pesnya-slabyh-svetom-vasilij-borodin-losinyj-ostrov.html (дата обращения: 10.02.2020).

⁹⁴⁵ Breton A. Le Surréalisme et la Peinture. P. 26.

⁹⁴⁶ В статье «Молчание золота», преследуя нетипичные для себя цели, Бретон расставляет обратные акценты: «Великие поэты были “слухачами”, а не проводниками. <...> Зрение, “просветление” – это, в любом случае, не причина, а следствие» (Breton A. Silence d'or. P. 83).

гося с исследованием белого цвета художника И. Вулоха) до техники выбеливания А. Черкасова, в которой буквализируется безмолвие через устранение слов. Белизна как цветовой синтез соотносится с безмолвием как синтезом тишины и молчания, то есть состояний объективного бытия и субъективного существования. Молчание может также использоваться в рамках сюрреалистического кода, включающего нигилистский заряд, как знак протеста, несогласия, что связано и с общей семантикой слова: «...в значение глагола молчать и его производных (промолчать, помолчать, замолчать, замалчивать, умолчать, отмолчаться, смолчать) входит *отрицание*»⁹⁴⁷. Молчание, реализуя ритмическую и смысловую паузу, вносит субверсивный элемент, становясь знаком нарушения, срыва: «Глагол молчать употребляется тогда, когда был нарушен стереотип поведения»⁹⁴⁸.

Но в первую очередь молчание и тишина приобретают такой вес за счет полифункциональности, которая присуща им как мотивам. На положительном (и визуальном) полюсе сюрреалистического им соответствует образ-мотив *улыбки*. Возвращаясь к тому, как характеризует Банников изменения поэтики Егольниковой, отметим, что сигналом завершения трансформаций становится именно улыбка, которая «несет семантику тишины и умиротворения, улыбка спящего человека, спокойного»⁹⁴⁹. Вероятно, здесь, обуславливая улыбку и тишину состоянием спокойного сна, Банников, как это часто бывает в критике поэта, описывает смысловые ходы, свойственные для его собственной поэзии. Фигура поэта-Гипноса, «сонного бога», успокаивающего людей и мир в целом, контаминирует улыбку и тишину как особую не-музыку и не-поэзию, которая в банниковских стихах «звонит цветами и *улыбкой спит*» [2014, 70].

В качестве неизбежного контрапункта появляется фигура наблюдателя, важнейшая и для сюрреализма, и для новейшей, во многом номинативной и окулярной поэзии. Но наблюдатель в па-

⁹⁴⁷ Арутюнова Н.Д. Молчание: контексты употребления // Логический анализ языка. Язык речевых действий: сборник статей. М.: Наука, 1994. С. 107.

⁹⁴⁸ Там же. С. 108.

⁹⁴⁹ Банников В. О стихах Ксении Егольниковой.

радоксалистской антимузыкальной логике может быть переинтерпретирован в качестве не смотрящего, а молчащего и слушающего субъекта. Правда, здесь стоит согласиться с Ж.-Л. Нанси, который определяет такого слушающего наблюдателя уже «не философским субъектом и, возможно, вообще не субъектом, а лишь местом резонанса»⁹⁵⁰, что, конечно, соотносится с его теорией бытия-вместе⁹⁵¹. Гипносический субъект также начинает совпадать с самой местностью и ее звуковыми, аудиально-визуальными чертами. Отмеченное сцепление образов и мотивов возвращает опять к статье Бретона «Молчание золото», а также к одному из псевдоафоризмов Р. Десноса «Если молчание – золото, Рроз Селяви опускает ресницы и засыпает»⁹⁵². Примечательно, что такие «афоризмы» у Десноса и других сюрреалистов вырастают из изломов уже существующих клише и штампов⁹⁵³ (автоматизмов речи), так же как и импровизация создается на уже готовую тему (автоматизм звука).

Таким образом, круг замыкается: сюрреализм, исходя из собственного неприятия музыки, инициирует дрейф от «нереальности» музыки к реальности звука; так формируются антимузыкальные принципы организации текста, которые актуализируют проявления тишины, паузы, молчания, являющиеся сквозными концептами сюрреалистической теории.

Реальность звуков имеет одно важное специфическое свойство – она формирует особого *звукового субъекта* с помощью насильственного захвата внимания. В отличие от литературного текста и образов живописи, кино и театра, звуки и музыка могут буквально навязывать себя. Замкнуть слух – не настолько действенный способ, как закрыть глаза. Кроме того, это свойство звуков распределяется по пространству и проникать в его различные части увеличивает роль случайности – случайной встречи со звуками, с мело-

⁹⁵⁰ Nancy J.-L. À l'écoute. P.: Galilée, 2002. P. 45. Перевод с французского языка А. Рясова.

⁹⁵¹ См.: Нанси Ж.-Л. Бытие единичное множественное. Мн.: Логвинов, 2004.

⁹⁵² Desnos R. Corps et biens. Lecture accompagnée par Olivier Rocheteau. P.: Gallimard, 2005. P. 57.

⁹⁵³ Румянцев Д.В. Лингвистический сюрреализм Робера Десноса // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 2010. № 3. С. 153-154.

дией. Уже здесь видно, как звуковая природа через концепты насилия и случайности, а также через приведение сознания субъекта в рассеянное состояние может легко создавать условия для проявлений сюрреального. Хотя в реальности гораздо более распространено негативное и утилитарное использование возможностей звуковой экспансии. Например, ангажированная аудиовирусология⁹⁵⁴, обладающая существенным аффицирующим потенциалом, задействует возможности как звуков, так и не-звуков в формате уже не фоновой, а функциональной музыки, осуществляющей контроль над повседневными жестами (например, очевидное использование музыки в магазинах и гипермаркетах)⁹⁵⁵.

Способность аудиального помимо воли субъекта проникать в него делает звук важным элементом современных реализаций сюрреалистического кода и объясняет настороженное отношение классического сюрреализма к нему, ведь звук позиционирует себя как угнетатель, колонизатор. Субъект всегда может быть интерпеллирован музыкой и даже немзыкальными звуками, а также сформирован ими. Поэтому более удачным понятием, схватывающим это положение, оказывается понятие *саунда*. С одной стороны, оно означает сам звук, звуковое окружение (и здесь сохраняются коннотации агрессивной интерпелляции), с другой стороны, саунд означает общий и узнаваемый характер звучания некой музыкальной индивидуальности (будь это музыкант или музыкальный коллектив), хотя это значение (в том числе в контексте саунд-арта) можно расширить: индивидуальное звучание голоса, инструмента и вообще любой вещи или предмета. Саунд может оказаться серьезным объектом, осуществляющим *неидеологическую интерпелляцию субъекта*. Глубинное погружение субъекта в звуковой ландшафт ведет к релятивизации восприятия, открывается возможность для новой серии импровизации, понятой как обусловленность предшествующей ситуацией, но не полная редукция к ней, как застывание в промежуточной, онейрической зоне: «...утерян не только субъект,

⁹⁵⁴ Goodman S. *Sonic Warfare: Sound, Affect, and the Ecology of Fear*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2010. P. 129-132; 155-162.

⁹⁵⁵ См.: LaBelle B. *Acoustic Territories: Sound Culture and Everyday Life*. London: Continuum, 2010. P. 163-200.

самого мира также нет, а то, что осталось, является подобием сна с его изменчивым и ломанным повествованием»⁹⁵⁶.

Слуховое восприятие мира в этом моменте сходится с нюансами обонятельной рецепции. Запах, хотя и более ограничен в возможностях распространения, также свободно интерпеллирует и блокирует субъекта. В пространстве культуры он, в отличие от звука, гораздо более устойчиво связан с памятью. Запах индуцирует воспоминание, переносит и погружает субъекта в подробно реконструируемую воображением ситуацию, оставаясь при этом феноменологической слепой зоной: сам запах трудно вспомнить, можно только заново испытать его воздействие.

Фоновый принцип повсеместного чтения или слушания (*ubiquitous listening*)⁹⁵⁷, формирующий звуковую распределенную субъектность в рамках сюрреалистической гипносической стратегии, актуализирует, наоборот, *забвение*. Сон и музыка/звук понимаются как программы очищения от ненужных следов памяти, более того – это самоуничтожающиеся программы (забытый сон, забытая мелодия)⁹⁵⁸. Это приобретает особое значение в ситуации информационного и культурного переизбытка: необозримые и сами находящиеся субъекта в ленте соцсети композиции (стихи) Банникова также забываются почти сразу после прочитывания. Такое забвение находится на трансцендентальной внутренней границе темпоральной («Музыка существует только в настоящем. Ее невозможно вспомнить»⁹⁵⁹) и топологической («изъятый полет из московского / непомнящего своих снов // неба да»⁹⁶⁰) реакции

⁹⁵⁶ Банников В. О стихах Ксении Егольниковой.

⁹⁵⁷ Термин, введенный А. Кассабян наряду с «распределенной субъектностью». См.: Kassabian A. *Ubiquitous Listening: Affect, Attention, and Distributed Subjectivity*.

⁹⁵⁸ «Музыка в сновидениях и музыка, инспирирующая сновидения, музыка, задающая ритмическую и эмоциональную структуру сновидения, – это то, что делает сновидение невоспроизводимым. “Музыка сна” обеспечивает его невоспроизводимость» (Мазин В.А., Пепперштейн П.П. Толкование сновидений. С. 604).

⁹⁵⁹ Там же. С. 603.

⁹⁶⁰ Егольникова К. Вид за любимым окном // Полутона. 2019. URL: <https://polutona.ru/?show=0618200929> (дата обращения: 05.02.2020).

субъекта-объекта. Наиболее характерным вариантом подобного парадоксального забвения в мире музыкальной культуры, по словам Ж. Леграна, является джаз: «...нет более трудной для запоминания музыки и при этом более незабываемой»⁹⁶¹. Сам Банников пишет о том, что «стихи вообще можно понимать как сгустки не вполне весомых конструкций, стремящихся скорее исчезнуть, чем нагромождать»⁹⁶². Но забывание стихов после прочтения (особенно во ВКонтакте, где шире представлена музыкальная база, и эта социальная сеть многими используется как плеер) порождает соблазн составить свое собрание, книгу, «альбом» из мультижанровых и разностилевых треков-стихов поэта.

«Недоверие тексту» у Банникова не отменяет общей литературоцентричности его поэзии, а забвение, в том числе посмертное, не отменяет самой жизни, поскольку представляет собой перекомбинацию атомов материи. Поэтический атомизм новейшего (начиная с модерна) времени вырастает именно из музыкальных аналогий. А. Блок писал, что «музыкальный атом есть самый совершенный – и единственно реально существующий, ибо творческий. Музыка творит мир <...> Слушать музыку можно только *закрывая глаза и лицо (превратившись в ухо и нос)*, т.е. устроив *ночное безмолвие и мрак* – условия “предмирные”»⁹⁶³. В этих размышлениях ощущения общеромантические, даже предсюрреалистические интенции (в частности, Блок приводит цитату из музыкальной драмы Р. Вагнера «Зигфрид»: «Сон – мечта, в мечте – мысли...»). Атомы поэты характеризуются как незримые, они свидетельствуют о нематериальности бытия, что объясняется и тем эффектом, который производила тогда на людей теория атомной физики, показавшая, что атом – это в основном пустота, а значит, и твердой, «классической» материи больше нет. В дальнейшем атомы как в науке, так и в поэзии визуализируются, и через присваивание зрением происходит вторичное отверждение физической реальности. Но при новой философии субъекта атомы, если и остаются симво-

⁹⁶¹ Legrand G. Puissances du jazz. P. 129.

⁹⁶² Банников В. О стихах Ксении Егольниковой.

⁹⁶³ Блок А.А. Записные книжки. 1901-1920. М.: Художественная литература, 1965. С. 150.

лами, то уже «мирскими», вскрывающими имманентное постоянное движение и изменение.

Музыкально-поэтическое предшествование атомов миру замещается практикой постмузыкального семплирования, обработки всегда присутствующих атомов. Банников с помощью спонтанного семплирования материала (образного и словесного) привносит в сюрреалистический монтаж и метаморфозу звуковую и слуховую константы: «и побежал по скользкой дорожке из атомов и синих и белых цветов / а в сердце стучит опять этот трек» [2018, 42]. При атомизированной метаморфозе все симультанно соприсутствует, а сам процесс превращений из-за относительности времени на малых масштабах уже не прописывается – происходит сюрреализация: «сияют атомы на деревьях ушей» [2014, 153].

Первый этап освоения сюрреальной метаморфозы в русской поэзии XX века связан с линейными субъектно-объектными трансформациями. Можно условно назвать это линией Н. Заболоцкого («Мысль некогда была простым цветком, / Поэма шествовала медленным быком; / А то, что было мною, то, быть может, / Опять растет и мир растений множит»⁹⁶⁴). Банников чаще всего задействует прямую метаморфозу через ироническое отстранение: «но только одно радуется на свете – / я русский / и то что ведь не исчезну, так как / атомы тела будут еще очень долго // а не потому что» [2017, 135]. Хотя сама идея распада на элементарные фрагменты, которые становятся материалом для дальнейшего семплирования, является важной и значимой для поэта и его поэтического атомизма. Распад, означающий забвение, но не означающий смерть, относится как к объектам поэзии («пока я играл, слова распались на атомы и сделались небесами» [2017, 145]), так и к ее субъектам («атомы могут цепляться за снег и быть снегом / а поэты могут быть только атомами, потерявшими атомы» [2018, 121]).

Второй этап освоения сюрреальной метаморфозы (1960-70-е гг.) сопряжен с укоренением понятий пустотности и сериализма. Любое превращение теперь происходит в нескольких вариационных рядах, атом воспринимается как пустой знак, насыщенный потенциальной валентностью и находящийся в постоянной готовности ее реализо-

⁹⁶⁴ Заболоцкий Н.А. *Метаморфозы*. М.: ОГИ, 2014. С. 505.

вать. Но готовность и реализация почти не различаются на малых масштабах, поэтому «версионность, двусмысленность, образующаяся в пустом секторе неразвивающейся серии»⁹⁶⁵, может запускать мифологический, сюрреалистический и/или импровизационный сценарии. Синтетический вариант обнаруживается в романе, следующем поэтической логике, «Школа для дураков» Саши Соколова. Герой-рассказчик в момент инициационной метаморфозы вроде бы тоже «мир растений множит», но факт этот уже не относится однозначно к плану финальной реальности: «Я *частично* исчез в белую речную лилию»⁹⁶⁶. Атомизированное сюрреальное забвение не приводит к смерти (платоновская языковая аномалия «исчез в»), а само «исчезновение всегда оборачивается возникновением и наоборот, превращаясь в синтетическое исчезновение-возвращение. А поскольку процесс не окончен, его нельзя считать событием – возникает эффект мерцания не-события»⁹⁶⁷.

Банниковские композиционные (композиторские) метаморфозы одинаково отстоят и от линейности Заболоцкого, и от двунаправленности зрелого сюрреализма (и Саши Соколова), хотя учитывают этот опыт: «тогда можно тянуть, или дрожать бирюльками атомов / можно лесом стать, можно душою с улыбкой» [2013, 10]. На этом этапе распространенный в сюрреализме образ зеркал начинает толковаться по-новому, зеркала уже не только промежуточная зона (не) различения, в которой субъект может увидеть свое истинное лицо, но и принцип существования атомов мира: «атомы повернутся своими зеркалами и ты меня, наконец, увидишь» [2018, 110]; «немного по-иному в ней вращаются те зеркала / что мы называем атомами пока что» [2018, 106]. В такой метаморфозе забвение проявляется в рядоположенности элементов. Метапоэтическая версия этой конструкции обнаруживается у поэта Н. Сафонова: «Словосочетание может быть выброшено / из памяти на кривую любых отражений»⁹⁶⁸.

⁹⁶⁵ Тюленева Е.М. «Пустой знак» в постмодернизме: теория и русская литературная практика. Иваново: Издательство «Иваново», 2006. С. 219.

⁹⁶⁶ Соколов Саша. Школа для дураков. Между собакой и волком: Романы. СПб: Симпозиум, 1999. С. 43.

⁹⁶⁷ Тюленева Е.М. Указ. соч. С. 233.

⁹⁶⁸ Сафонов Н. Разворот полем симметрии. М.: Новое литературное обозрение, 2015. С. 55.

Другие аспекты гипносического забвения (даже забывтья) и музыкальности текста в целом позволяет увидеть поэзия В. Бородина. Его поэтическая позиция соотносится с литературной центробежностью (в том числе в идее «отходить от слов»), с экокультурной установкой «не наследить». В его текстах почти нет и литературных персонажей, субъектов. Нетипичная для образа Поэта философия «l'art de vivre» определяет критическое отношение к поэтическому профессионализму, к гонке письма-публикации-признания (для Бородина актуальнее машинописный и рукописный самиздат). Легко наблюдаемый при чтении эффект – ощущение «неискусности» его стихов, как это определяет А. Порвин в предисловии к книге стихов «Лосиный остров». Впрочем, и сама музыка, к которой вернулся Бородин в 2010-е годы как автор-исполнитель, тоже воплощается как будто по касательной: несмотря на концерты на различных площадках и выпуски альбомов (что показательно, в формате лоу-фай), в основном Бородин играет в подземных переходах.

Метаморфозы у Бородина осуществляются благодаря действию принципов «снятия ограничений на сочетаемость явлений» и «инверсии объектных связей»⁹⁶⁹, что соотносится с неидиоматической импровизацией в контексте объектной ориентированности. Но архитектурным каркасом для поэта является уже не джаз, а блюз. Как показывает С. Сдобнов, он влияет и на внутритекстовые процессы: «структура силлабо-тонических стихотворений Бородина часто напоминает устройство блюзовой мелодии», и на способы авторской репрезентации: «поэт при чтении интонирует стихотворения и “отстукивает” ритм, создавая аналог “блюзового ощущения”». Сходство с блюзовыми композициями угадывается и в построении тона, в конце стихотворений Бородина часто падает ритм, оставляя слушателя/читателя с тишиной одного слова. Автор практически не разделяет стихи промежутками при устном чтении; поэтическая речь воспринимается как поток, музыкальная история. Блюз принципиально внеиерархичен, поэтика Бородина так же не предполагает иерархий, все элементы его текстов существуют в поддерживающем друг друга диалоге»⁹⁷⁰.

⁹⁶⁹ Житенев А.А. Поэзия неомодернизма: монография. С. 344, 345.

⁹⁷⁰ Сдобнов С. Песня слабых светом.

В блюзе гармоническая структура более устойчивая, чем в джазе, и тексты Бородина, хотя и создают ощущение автоматизма, но в отличие от банниковских основывают свободные блуждания языковых и смысловых единиц на жесткой «пентатонике». Благодаря такой «ладовой» организации бородинской поэзии можно предположить существование особой стратегии письма, отличной и от риторической, и от интонационной. Ладовая структура свойственна, в первую очередь, этнической и фольклорной музыке, в поэтическом тексте также она выражается в серийности и вариативности архетипических компонентов.

Однако блюзовая эстетика неотделима от блюзовой идеологии и даже этики, основными позициями которой являются индивидуальная свобода, прямота эротических и телесных выражений, любовь к малому, заступничество за все незначительное, пустяковое, преодоление постоянной меланхолии через комизм и вдохновение. Несмотря на очевидные этические пересечения, блюз, в отличие от джаза, практически никогда не объединялся с сюрреализмом ни в пространстве художественной практики, ни в исследовательском поле. Любопытно, что Бородина привлекают в основном авторы-исполнители, которые заметно отходят от блюзовой основы в сторону барокко-поп и меланхолического фолка: Дж. Си Франк, В. Баньян, К. Далтон, Н. Дрейк и др. Тем показательнее, что в собственных песенных текстах, но особенно в переводах-переложениях текстов таких музыкантов Бородин производит настоящую сюрреализацию.

Например, в переложениях текстов песен В. Баньян Бородин осуществляет заметный сдвиг, коллажируя и метонимизируя объекты, используя слова-композиции: «эй, ветер-дождь, иди-иди сюда / наши ботинки месят год» (в оригинале «Come wind, come rain, we're off again / Our muddy boots plod down the lane»); «снег-трава и летучих месяцев разбежавшийся хоровод» (в оригинале опять же только референциальная конкретика: «The snow has snowed, now the grass has grown / And it's time that we were on the road»)⁹⁷¹. Получившимся текстам Бородина оказывается свойственна «мно-

⁹⁷¹ Бородин В. Новые стихи // Полутона. 2015. URL: <https://polutona.ru/?show=0525191916> (дата обращения: 08.02.2020).

жественная реализуемость функций»⁹⁷², обусловленная ритмической сеткой мира, которую озвучивают собственным появлением все процессы, события и субъектные интенции. Бородин вводит и временные одновременности, удваивая феномены: «– видишь: лето и лето – и раз и нет» («See how fast the summer passes by») и смещая их: «это досада дуба – биться ржаветь / это так тихо соснам о синеве» («And there's an oak leaf turning green into brown / And there's a pine so proud of her evergreen gown»).

В переложениях любовных песен необходимое смещение создается за счет сюрреального примитива: «к северу ночь – а ты найдешься? / поезд стучится дуть в глаза» («Traveling north, traveling north to find you / Train wheels beating, the wind in my eyes»). Убирая предсказуемые сомнения лирической героини, Бородин тем не менее не пытается компенсировать это углубленной рефлексией, а наоборот, вводит субъектообъект, снимающий всякий конфликт песни (что подчеркивается эквиризмической концовкой⁹⁷³): «нечего тут словам; дорога / стихнет, и северный день в края / только шагнет, ты дверь откроешь: / что там еще – а там я. а там я / а там я» («What will I do if there's someone there with you? / Maybe someone you've always known / How do I know I can come and give to you? / Love with no warning and find you alone»).

Субъект в поэзии Бородина, постоянно рассеиваясь, сам не может проникнуть в объекты природы и социума, они остаются для него темными, и «индивидуально-личностное <...> постоянно умалется и ставится на место»⁹⁷⁴. Контрапунктным «невозможным» действием становится попытка стать другим, притвориться другим, которая «в сюрреализме неизбежно сопровождается рефлексивным началом»⁹⁷⁵. Хотя, нужно отметить, в этой же точке

⁹⁷² Negarestani R. *Frontiers of Manipulation // Speculations on Anonymous Materials*. 2014. URL: <https://uberty.org/wp-content/uploads/2015/02/Frontiers-of-Manipulation.pdf> (дата обращения: 08.02.2020).

⁹⁷³ Имеются в виду повторы в конце припева («won't be long, won't be long, won't be long»), которыми Бородин завершает каждый «куплет» своего переложения.

⁹⁷⁴ Порвин А. Знак как причина урожая. О стихах Василия Бородина // Бородин В. *Лосинный остров*. М.: Новое литературное обозрение, 2015. С. 8.

⁹⁷⁵ Гальцова Е.Д. *Сюрреализм и театр...* С. 171.

может актуализироваться и другой сюрреалистский концепт – детство. Детский взгляд, инфантильная оптика некоторых бородинских текстов позволяет иначе посмотреть и на проблему забвения – оно сопрягается не с исчезновением, а с детством субъекта-мира. Рациональное целеполагание смещается феноменологической причинностью: память очищается не для того, чтобы избавиться от уже наличествующих опыта или информации, а потому что пластичность ее структуры и скорость смены находящихся в потенциальном состоянии образов еще слишком велики. Об этом говорит сам Бородин: «Где она, граница “внутреннего” и “внешнего” мира? Вот сегодняшняя дорога из булочной домой: на высоком, холмистом снегу – тени прыгающих по веткам и летящих вперед воробьев; солнце высоко, и тени намного меньше воробьев, кажутся какими-то живущими своей жизнью козявками. Вот это увидено – и в данную минуту к этому весь внутренний мир глядящего (если у того спокойный ум) и сводится: граничит с во-все-стороны-внешним-миром *в точке простейшего присутствия*. Это область не мыслей и чувств, а *их возможности* <...>. Язык здесь при том, что он – не что-то надмирное, а как дополнительный воздух между всем зримым-незримым <...>, и живой стишок – кусок этого города, соразмерный человеку, находящийся в человеческом поле зрения: состоящий из слов “куст с воробьями”»⁹⁷⁶.

Соразмерность не устраняет, однако, односторонний порядок взаимодействий, который вводит мотив пронизывания субъекта. Обычно он рассматривается в критической литературе через визуальные процессы (пронизывает свет, луч света). Но несмотря на то, что в самих текстах зрительное восприятие также доминирует, внутренний принцип как таковой основывается на *акустической модели мира*, на способности звуковых волн свободно распространяться и преодолевать преграды, недоступные для света.

Постепенное раскрытие этого принципа начинается с книги стихов «Лосиный остров» (2015), в которую вошли некоторые тексты из ранних собраний, что только подчеркивает происходящие

⁹⁷⁶ Бородин В. «Ничья большущая (и непостыдная) популярность сейчас невозможна» [Интервью] // Colta. 2013. 11 апр. URL: <http://archives.colta.ru/docs/19384> (дата обращения: 09.02.2020).

изменения. В ситуациях вслушивания рождается синтез когнитивного и сенсорного: «и слыша капли что висят / он смотрит как седеет ум» [46]⁹⁷⁷; ухо становится своеобразной воронкой (идеальный топологический «предмет»), в которую попадают субъекты и объекты, начиная метонимизироваться и сталкиваться друг с другом: «конь стоит направлен в ухо <...> конь свят веткой над пятном / лбу еще предстоит мысль-око / нимбами бьются бом!» [31]. Звук образует иммерсивный ландшафт, затягивая в свою воронку и погружая субъекты. Иногда в этой функции выступает сон (*воронка сна коррелирует с иммерсивностью звука*):

и вдруг слова

в соприкоснувшихся головах:

– я люблю тебя как линзу собирающую мир

– а я лодка, и собака вздрогнув спит, а берег – вон [55].

Аудиальное становится пронизывающим фоном и для художественного мира в целом, который позиционируется как окулярный (отсюда и образ «линзы, собирающей мир»)⁹⁷⁸. Так происходит и при линейной экспликации диегетической картинки: текст может начинаться с легких звукоподражательных слогов («нить вить два»), сквозь которые прорастает смысл и визуально оформляется субъект мира (в этом случае стриж): «сколько глаз хватит; / скоро / в город: вить нить» [51]. Впрочем, и тогда фонетический контроль не ослабевает, стягивая слова в дополнительные блоки: «сколько скоро город», «хватит вить нить». Подчинение фонетической и музыкальной структурам позволяет функционировать импровизационной грамматике: «ночью голоса и соловушкой корабля / поет дальняя кораблю земля» [59]; нередко используется и сложное тактовое деление, выраженное особыми бородинскими анжамбемана-

⁹⁷⁷ Бородин В. Лосиный остров. М.: Новое литературное обозрение, 2015. Здесь и далее цитируется это издание с указанием в скобках номера страниц.

⁹⁷⁸ Ср.: «...слушание всегда стремится стать видимым, хотя слушание – это всегда что-то невидимое» (Сафонов Н. Контронтология звучащего и проблема территориальности // Сигма. 2018. 14 февр. URL: <https://syg.ma/@marina-israilova/shum-khaos-ritm-kontrontologhiia-zvuchashchiegho-i-problima-territorialnosti> (дата обращения: 09.02.2020).

ми, вводящими смысловые синкопы (иногда усиливая ощущение «неискусности»). Таким образом, начинают взаимодействовать друг с другом, сплетаясь, диегетические и недиегетические звуки: «вне земных своих слабых стран / вне границ / поет угол колок заряд / света – звукоряд» [30]. Аллитерационное, недиегетическое сцепление образов («угол колок», «заряд света звукоряд») гораздо крепче диегетических и грамматических связей, но именно благодаря этому сцеплению они возможны в принципе. Именно изначальная ладовая (бессознательная) структура позволяет обнаружить «звукоряд» реальности.

Само пространство мира создается, оглашаясь в темноте, напоминая «созвон пустот» из первой книги стихов «Луч. Парус» (2008), который устанавливает первые границы, барьеры, преграды, а значит, и объекты, но главное – границу между миром и «тем» миром. Ткань времени (ткань текста) также собирается через песенную структуру с музыкальным принципом ритмической и тематической секвенции:

у станка
ткацкого – черепаши
лапы стучаются

зазевашься – и сто лет пройдет:
вокруг
все чужие

зазевашься снова –
вернешься:
вот, все родные

не поймут, почему так
счастлива,
но и сами:

стук о стук
лап и лап,
ковёр [60].

В дальнейшем заполнить пустоту пространства и времени могут любовь и сон, которые оказываются сильнее «знания и зренья», то есть видимости мира и его рациональности:

что нас греет
то ли то
что нас видит
то ли то
что и не умея видеть
водит по земле пустой

долгим холодом дарит
и карает и царит
как бы знанием и зреньем –
но смягчается любя
и меж солнечных кореньев
спит как воздух в миг себя [139].

Развивая и преодолевая чисто аллитерационную логику, стих может представлять звуковым фрагментом, построенным на цепной акустической реакции, когда между словами не остается фонетического промежутка:

жила
и шмела
и пчель
всел
– вел село в печаль шмель а пчела
жила огибая
пчаль как шаль и далекие
огоньки: «бе», «рег», «ЛА» [72].

Отдельные элементы авангардной сонорной поэзии, появление которой связывают с экспериментами начала XX века, в особенности дадаизма и сюрреализма⁹⁷⁹, в окулярном мире этих стихов создают

⁹⁷⁹ Белавина Е. Поэты сонорные или несонорные: Фред Грио, Венсан Толоме, Себастьян Леспинас? // НЛО. 2017. № 6. URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/148_nlo_6_2017/article/19348/ (дата обращения: 10.02.2020).

эффект асемического письма, которое музыкальную структуру подчиняет визуальной логике (сам Бородин является редактором рукописного журнала асемического письма «Оса и овца»).

Аудиальное асемическое письмо становится решением задачи поэзии «отойти от слов», сформулированной самим поэтом, но в сюрреалистическом контексте это оказывается новой ступенью объективации кода. Если асемантическая поэзия Банникова являла коллажированное многоголосие шпрыхезанга, то в аудиальном асемическом письме Бородина действует режим «говорит никто»⁹⁸⁰. Автоматизм Банникова освобождает субъекта, сюрреализация Бородина освобождает саму музыкальность и аудиальную культуру (возможно, «в ущерб» поэзии).

Третий альтернативный способ работы со звуком предлагает поэтическая практика Н. Сафонова. В ней происходит общая детерриториализация звука, через *объективацию саунда* освобождается уже само звучащее, освобождается в том числе и от человеческого. Звуковой ландшафт (в рамках исследований звука этот термин предложил Р. Шейфер) на равных правах включает тишину (нулевое состояние звука), сами звуки в своей материальности и шумы. Музыкальность не рассматривается как одно из свойств поэтического текста. У Сафонова, в отличие от Бородина и Банникова, в принципе нет регулярных рифмованных стихов, поэтому ритмическая организация не подчиняется просодической инерции; аллитерационные, паронимические элементы не используются в качестве смыслопорождающих. Музыкальность может стать только предметом теоретического анализа или объектом поэтической работы, а также проектов саунд-арта. Сам Сафонов работает в последнее время в направлении *sound studies*, участвует (вместе с С. Огурцовым) в проекте электронной музыки «Were Landing As They Fell / ESIS» и является администратором архива «Общества призраков ритма» (Ghost Rhythm Society).

Звуковой ландшафт при объектно-ориентированной оптике Сафонова может формироваться в тексте в отсутствие слушателя.

⁹⁸⁰ Бородин В. Суммарный опыт кошки [Интервью] // НГ-Exlibris. 2017. 19 окт. URL: http://www.ng.ru/ng_exlibris/2017-10-19/10_908_experience.html (дата обращения: 16.02.2020).

Но как только и если субъект (или его фрагменты) появляется, то звуковая среда сразу втягивает его в себя, а образованное имманентное внутреннее пространство дистрибутирует его во множестве акустических отражений. Асемантизм такой поэзии-«музыки» хоть и носит внечеловеческий характер, но перестает противоречить сюрреальной логике, не говоря о том, что он точно отражает основы сюрреалистического кода. Смысл является продолжением аффекта точно так же, как смысл музыкального произведения является фронтальным впечатком ассоциаций, аффектов слушателя, вызванных самой реальностью звуков. И звуковые, и собственно языковые ландшафты демонстрируются вне субъективности и даже одушевленности, однако сама нарративная и композиционная выстроенность книг Сафонова возвращает к мысли о поэте как регистрирующем аппарате⁹⁸¹.

С архитектурной точки зрения стихи Сафонова (здесь рассматриваются и имеются в виду тексты из книги «Разворот полем симметрии») реализуются в качестве языковых ассамбляжных композиций, в которых человек может только мерещиться: «Там, где его нет, ветер несет страницы, листы, обернутые в звук / колебаний стен, пола, ссохшейся земли, покинутой каждым»⁹⁸². Избыточная фокусировка способствует появлению «двойных образов», лишь отчасти соотносящихся с параноидально-критическим методом сюрреализма, потому что эти образы воспринимаются не фигуративно, а как части общей абстракции, схемы или модели. Поэтому объектная ориентированность Сафонова не порождает объективного юмора сюрреалистов, поэт предельно серьезен и отрешен, как может быть «серьезна» и «отрешена» машина по сбору информации и квантификации ритмов аудиовизуальных пространств.

Десубъективированное воображение теперь настроено на определение и визуализацию *скрытых звуковых потоков*, чья виртуаль-

⁹⁸¹ Бретон А. Манифест сюрреализма // Называть вещи своими именами... С. 58. Значимость для сюрреалистической практики пассивности субъекта, противостоящей концепции поэта-демиурга, подчеркивает и М. Эрнст в статье «Что такое сюрреализм?» (Ernst M. What is surrealism? // Lippard L.R. Surrealists on art. N.J.: Prentice Hall, 1970. P. 134).

⁹⁸² Сафонов Н. Разворот полем симметрии. М.: Новое литературное обозрение, 2015. С. 55.

ность «гораздо шире актуального звукового опыта»⁹⁸³. Обращаясь к этому вопросу в своих исследованиях, Сафонов задействует теорию автономных аффектов Б. Массуми⁹⁸⁴ и пишет: «Звуковой материализм основывается на структурном тождестве звука и аффекта в понятии сигнала. Чтобы быть онтологически непротиворечивым, звук-аффект не обязан быть слышимым (то есть актуализированным). Сигнал, будучи объектом звука, не слышим, но функционален»⁹⁸⁵. Звук выносится за пределы одновременно и музыкального, и человеческого, составляя поле «ингуманистической экологии звучащего»⁹⁸⁶.

Эта линия художественно-теоретической работы по объективации особенно с учетом пристального внимания к феномену звука приводит к одной из крайних форм сюрреализма – к абстрактному сюрреализму. Именно так прочитывается предлагаемый Сафоновым образ звучащих пустынь, где «распространяются частицы песка, разглаживая пейзажи и организуя ассамбляжи дюн, управляемых абстрактными машинами ветра, частичными объектами Машины Земли»⁹⁸⁷. Для удерживания таких ландшафтов в промежуточной зоне сюрреального необходим медиатизированный подход, учитывающий при этом объектно-ориентированную нацеленность на реальное: «Нечеловеческая экология звучащих пустынь требует гибкой картографии, внимательной к изменениям, вариациям и неразличимому шуму: она составляет композицию самого движения»⁹⁸⁸.

В связи с этим возрастает роль процедуры трансдукции – перекодирования звуковой информации или звукового материала. Трансдукция как объект *sound studies* изначально основывается на идее «впечатывания» звука в реальность (Ф. Бонне), оставления *следа, который тут же исчезает*. Ассоциации с диалектической индексацией и сюрреалистическими кодовыми смещениями здесь возникают

⁹⁸³ Сафонов Н. Звучащие пустыни: шизоанализ, исследования звука и ингуманистическая экология // *Stasis*. 2019. Т. 7. № 1. С. 468.

⁹⁸⁴ См.: Massumi B. *The Autonomy of Affect* // Massumi B. *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham, NC: Duke University Press, 2002. P. 23-45.

⁹⁸⁵ Сафонов Н. Звучащие пустыни... С. 468.

⁹⁸⁶ Там же. С. 469.

⁹⁸⁷ Там же. С. 488.

⁹⁸⁸ Там же.

вполне обоснованно, поскольку сам «след звука, – пишет Сафонов, – Бонне предлагает мыслить через понятие инфратонкости Марселя Дюшана. Инфратонкость (например, звук трения бархатных брюк или отпечаток пассажира на сиденье общественного транспорта) – это отсутствующее присутствие, понять которое можно как промежуток между контактом и его затуханием, между настоящим и испарившимся, отпечаток»⁹⁸⁹. Такая объективация звучащего предполагает не только превращение звука в объект изучения, познания, в некую модель, но и признание автономии звука и не-звука (сигналы, вибрации, шум, тишина, пауза, которая и есть одновременно след прошедшего и предвосхищение нового звука). Точно так же может происходить тогда и перекодировка повседневности в сюрреальность, подпитываемая желанием увидеть невидимое и скрытое, «подсмотреть, что же происходит в книге поэзии, когда она лежит закрытой»⁹⁹⁰ (этот образ С. Огурцова перекликается с ранними сюрреалистическими экспериментами в поэзии М. Бротарса). Поэтому и возникает интерес к различного рода не-звукам – это действие того же желания: услышать неслышимое. Пронизывание звуком видится сквозь метафору заражения, однако грозит оно либо другой абстракции, либо уже пост-субъекту: «Потенциальные силы звучащего способны проникать, как вирусные механизмы, в структуры знания»⁹⁹¹.

В ходе такой поэтической деятельности, которая начинает пересекаться с деятельностью композитора, саунд-артиста или саунд-исследователя, оказывается возможным овеществить вербальное⁹⁹², пересмотрев статус литературы как самого «бестелесного» вида искусства. Звук как физический материал, однако, задействован Сафоновым совсем не тем способом, что в массовой культуре или новых технологиях (в формате аудиокниги, например). Звук,

⁹⁸⁹ Сафонов Н. Вирусная трансдукция: К вопросу о технике звучащего // НЛО. 2019. № 4. URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/158_nlo_4_2019/article/21370/ (дата обращения: 09.02.2020).

⁹⁹⁰ Огурцов С. Вместо предисловия // Сафонов Н. Разворот полем симметрии. С. 13.

⁹⁹¹ Сафонов Н. Вирусная трансдукция: К вопросу о технике звучащего.

⁹⁹² Выговский Я. Вскрытие видимости. Заметки о художественной практике Никиты Сафонова и новой пространственности // Дискурс. 2016. URL: <https://discours.io/articles/theory/vskrytie-vidimosti> (дата обращения: 08.02.2020).

именно как вирус, переписывает программу языка на медиальном уровне, давая возможность языковым ситуациям, абстрактным композициям приобрести наднациональное звучание: «...они идеально переводимы и могут быть переписаны на любой язык, они и сами будто уже переведены с иного, неведомого языка. Некогда подобная характеристика текста стала бы скандальной, сегодня же таковы черты всякой поэзии, сумевшей преодолеть притяжение медиума»⁹⁹³. Поэтому важно, что уже в «Развороте полем симметрии», то есть до серьезного обращения к sound studies, Сафонову кажется принципиальной «разница между звуком для букв (и для отдельных мест, в которые каждое из общих тел было вброшено и повторено) и звуком, выпадающим из себя»⁹⁹⁴.

Описание и картографирование абстрактно-сюрреалистских ситуаций требует и ситуационного подхода к самому языку. В различных вариантах сборки пространства проявляется языковой композитор, но он уже не контролирует текст/пространство⁹⁹⁵. В принципе это тот же наблюдатель, слушатель. Однако процедуре слушания всегда свойственна тенденция к упорядочиванию, означиванию, что и переводит рано или поздно субъекта в положение композитора. Этому противостоит детерриториализация⁹⁹⁶ звука, к практикам которой Сафонов относит «изобретение записи и воспроизводства звука, интеграцию немзыкальных объектов и самого пространства в событие исполнения, эксперименты с темпоральностью, импровизацией, автоматизацией, компьютерной эстетикой»⁹⁹⁷. Для подобной детерриториализации, по Сафонову, недостаточно отдельных навыков – необходимо особое *звуковое мышление*. Именно оно, в конечном счете, и должно помочь преодолеть бретоновскую нечувствительность к музыке и звуку.

⁹⁹³ Огурцов С. Вместо предисловия. С. 13.

⁹⁹⁴ Сафонов Н. Разворот полем симметрии. С. 61.

⁹⁹⁵ Ср.: «Если американский концептуализм создавал произведения-идеи как своего рода алгоритмы, то сегодня искусство когнитивной эстетики конструирует то, что можно назвать мирами: определенным образом организованные мыслящие среды, внутри которых возможно возникновение самых разных событий, идей, объектов» (Огурцов С. Вместо предисловия. С. 8).

⁹⁹⁶ Делёзианский словарь, как и собственно делёзианская философия принципиальны для звуковых исследований Сафонова.

⁹⁹⁷ Сафонов Н. Звучащие пустыни... С. 472.

Язык, вклиниваясь в слушание, возвращает постепенно музыкальность и семантику. Чтобы сбалансировать эту языковую тенденцию и не допустить, с другой стороны, онтологизации звука, Сафонов опирается на идею Ф. Бонне о *фиктивном слушании*, предполагающем постоянную детерриториализацию: «Слушая, мы не имеем какую-то конкретную статичную картину звучащего, а постоянно пересобираем в голове за счет воображения то, что мы слышим, что мы слушаем»⁹⁹⁸. Точкой сборки поэт определяет композицию, которая, к слову, терминологически синтезирует пространства визуальных искусств, музыки и литературы. Композиция для Сафонова «предполагает возможное промежуточное положение между языком и омузыкаливанием, потому что композиция не обязательно связана с интервалами, приятными звуками, может быть композиция шумов, грубо говоря»⁹⁹⁹. Реабилитация шума, как и не-звуков, завязывается на пифагорейском прошлом музыки и ее математическом настоящем. Но шум, понятый как пустой знак, актуализирует математическое уже в саунде, «поскольку математика апеллирует к пустым знакам, то есть к символам, которые имеют значение, но это значение условно»¹⁰⁰⁰. В поэтических текстах Сафонова это чаще всего передается нагромождением отрицательных конструкций: «ты не можешь не слышать: это не шелест произносимого»¹⁰⁰¹.

В сюрреалистическом коде, таким образом, математика и абстракция становятся важным условием для дальнейших частных реализаций сюрреалистической мысли и эстетики. Точно так же, как «случайность нигде так не яростна, как среди чисел, призванных ее обуздать»¹⁰⁰², так и симметрия¹⁰⁰³ оказывается важнейшим средством ингуманистической экологии звучащего и сюрреального.

⁹⁹⁸ Сафонов Н. Контррентология звучащего и проблема территориальности.

⁹⁹⁹ Там же.

¹⁰⁰⁰ Там же.

¹⁰⁰¹ Сафонов Н. Разворот полем симметрии. С. 55.

¹⁰⁰² Огурцов С. Вместо предисловия. С. 12.

¹⁰⁰³ В поле внимания удерживается само название книги Сафонова, а также принципы симметрии Б. Латура, регулирующие взаимодействие и взаимонахождение человек и нечеловек, природы и культуры/общества, науки и политики (Латур Б. Нового Времени не было. Эссе по симметричной антропологии. СПб: Издательство Европейского университета в С.-Петербурге, 2006).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Обозначенная история осуществлений сюрреалистического кода является важным материалом для возможного модельного прогнозирования реализаций сюрреалистического в текстах русской литературы. Стилевой кодовый анализ, определяя реперные точки – ключевые имена на историко-литературной местности, вскрывает линии индивидуальных взаимодействий, тектонические сдвиги поэтик, эволюционные закономерности стилей.

Наиболее очевидный путь, по которому может пойти дальнейшее исследование, – *прослеживание индивидуальных влияний*. Так, поэтический импульс Л. Шваба (центральное имя для постсюрреализма) дает энергию художественным практикам А. Цибули, Е. Соколовой, С. Сдобнова и др., а значит, и в этих поэтиках возможны проявления кода. Не в последнюю очередь от В. Кондратьева, воплощающего неосюрреалистический этап, элементы сюрреалистического обнаруживаются у К. Корчагина. Наряду с прямым подключением к сюрсистеме, вероятно опосредованное восприятие сюрреалистического через А. Драгомощенко – у А. Скидана, Н. Сафонова, Е. Сусловой и др. В новой левой поэзии прошел только первичный этап кодовой проработки, поэтому П. Арсеньев, Г. Рымбу сами будут в дальнейшем оказывать соответствующее влияние. Впрочем, говоря о политическом сюрреализме, нужно учитывать, что экстралитературные факторы осложняют кодовый анализ.

Наблюдение за переменами и смещениями в реляционной сети «код – сюрсистема – текст» имеет большое значение для выявления неочевидных авторских кластеров. Например, из поэтик, неоднозначно коррелирующих с сюрреализмом, выделяются поэтики С. Кржижановского, В. Уфлянда и А. Черкасова. Эти авторы могут быть сопоставлены, пожалуй, только через сюрреалистический код. Так, обнаруживается если не скрытая литературная линия, то некий концептуально-стилистический пул, в основе которого общие установки. Например, всем трем авторам свойственны метафизический концептуализм, номинализм, минимальные смещения, иррациональная конкретность.

Значительной в дальнейших исследованиях может стать проблема взаимодействия сюрреалистического кода с другими *локальными*,

внутренними структурами русской литературы. Уже наличие собственного самобытного авангарда (от группы «41°» до обэриутов) обеспечивает проявление в дальнейшей истории русской поэзии потенциалов сюрреалистического кода. Такое положение существенно отличается от положения тех национальных литератур, в которых все же были прямые связи с французской группой сюрреалистов. Например, сербский надреализм М. Ристича, Д. Матича, А. Вучо и др., несмотря на подключение национальных мифов и кодов¹⁰⁰⁴, осознанно работал и с сюрсистемой. Этого опыта в русскоязычной литературе практически не было, поэтому сюрреалистический код в ней дважды закодирован: и национальной мифопоэтической спецификой, и эволюцией собственных авангардистских течений. Отсутствие сюрреалистической организации, таким образом, оборачивается неожиданным преимуществом с точки зрения проявления именно кода.

Вместе с тем такой статус кода ставит сложные вопросы о границах допустимого в сюрреалистическом поле. В частности, проблематизируется метафизичность и религиозность русского авангарда, формирующая контуры поэтических поисков в 1970-х годах. Самым нетривиальным кейсом становится Г. Айги и его поэтическая философия. Хотя консенсус о наличии сюрреалистического в его стихах вроде бы существует, поэт на самом деле принципиально расходится по многим параметрам и с кодом, и с сюрсистемой, более того, можно предположить, что кодовый и сюрсистемный анализ вскроют приоритет не сюрреалистических, а супрематических «теоцентричных» оснований его текстов, в которых иррациональная конкретика уступает «божественной» белизне без очертаний. Сам Айги подчеркивал национальную специфику русского авангарда, заглушавшую концепции сюрреализма: «Русская литература обошлась и без “зацикленности” на фрейдистских “комплексах” <...>, обошлась она и без созерцательно-нарцисстического сюрреализма. В национальном формотворчестве русского авангарда главным оказалась не психоло-

¹⁰⁰⁴ См.: Шешкен А.Г. Особенности взаимодействия сербского надреализма с традиционной культурой // Сражения и связи в программах и практике славянского литературного авангарда. М.: Институт славяноведения РАН, 2018. С. 65-78; Шешкен А.Г. Надреализм и фольклор: сербская модель сюрреализма // Stephanos. 2017. № 6 (26). С. 67-76.

гия личностной отчужденности и абсурдности “экзистенции” <...>, а его предметно-строительная, фактурно-созидательная направленность. Эту строительно-реформаторскую особенность я назвал однажды петровской чертой»¹⁰⁰⁵.

В работе уже ставился вопрос о том, когда сюрреалистический ген проявляет особую активность, в каких условиях он экспрессируется с наибольшей интенсивностью, производя вариационные трансформации, делая принципиальные правки в коде. Можно предположить некоторые базовые пункты, определяющие все последующие потенциальные размышления об этом.

Структурно «сюрреалистической» ситуацией является *столкновение стилевых противоположностей*: угасание вторичного стиля и первая фаза первичного стиля (самое начало возвращения каноничности). Несколько с другой стороны, но это отмечает и Айги, выделяя условно аудиторный и интимный периоды отношений между поэтом и читателями(ем): «Бывают периоды – весьма недлительные – когда правда поэта и правда публики совпадают. Это – время публичного действия поэзии. <...> Аудитория хочет действий, поэт призывает к действию. Место ли тут – сну? У футуристов нет сна (бывают лишь сновидения, чаще – злоецие)»¹⁰⁰⁶. Что показательно, Айги разграничивает действие и сон, приписывая сну пассивность или, точнее, некий божественный покой, недialeктическое пребывание сна и поэзии-как-сна («не-ангажированной поэзии», по словам самого поэта). Это существенное расхождение с сюрреали-

¹⁰⁰⁵ Айги Г. Русский поэтический авангард // Айги Г. Разговор на расстоянии: Статьи, эссе, беседы, стихи. СПб: Лимбус Пресс, 2001. С. 193.

¹⁰⁰⁶ Айги Г. Сон-и-Поэзия // Там же. С. 50. Далее Айги пишет о меняющихся условиях взаимодействия: «Теперь это – не от трибуны – в зал, в слух, а от бумаги (часто – и нетипографской) – к человеку, в зрение. Читателя не ведут, не призывают, с ним – беседуют, как с равным» (Там же. С. 51). Об изменении и даже «тайной революции поэтического языка» и форм его существования в 1960-70-х писал и В. Кривулин в статье «Двадцать лет новейшей русской поэзии» (1979). Видимо, «зрительность» поэзии и ее уход с трибуны на самиздатовские страницы (это слово применимо к временам и первого авангарда, и неофициальной советской культуры, и современной постинтернет-ситуации) – это столь же важный симптом скорого появления обновленных реализаций сюрреалистического кода.

стическим грезовым видением. А вот гипносический принцип кода соблюдается и в дальнейших рассуждениях Айги: «Общее состояние сна, его “не-зрительная” атмосфера иногда важнее и впечатляет больше, чем само сновидение. (Вроде того, как если бы атмосфера кинозала больше подействовала на нас, чем фильм)»¹⁰⁰⁷.

Во второй половине XX века таким моментом тектонического стилевого сдвига были 1970-80-е годы. Новым сюрреализациям способствовали как мягкая, но ощутимая модернизация поэзии «необарокко» и позднего андеграунда (В. Филиппов, А. Кондратов, Б. Кудряков), так и семантико-формальные эксперименты восстанавливающегося российского верлибра¹⁰⁰⁸; его рациональный подход к композиции, параллелизмы, минимальные смысловые и образные смещения – это идеальная комбинация для сюрреалистического кода. Появляющаяся из-за этого особая странность есть в художественных реальностях многих самиздатовских верлибристов, а особенно Г. Алексеева, В. Земских¹⁰⁰⁹, В. Куприянова¹⁰¹⁰.

Это те литературные зоны, в которых стоит ожидать систематического обращения к сюрреалистическому коду, а не только ситуативных, локальных формальных заимствований. Именно в такой сложившейся ситуации, когда первичный стиль только вступает в права, «сюрреализм» пытается поддержать эту тенденцию и довершить переход к первичному стилю, но исключительно на своих условиях: не сопротивляясь реакционному повороту, заклю-

¹⁰⁰⁷ Там же. С. 51. Перекрестные конstellации подобного рода уже встречались при описании кода; здесь же – *зрительность* функционирования поэзии в социуме сочетается с *незрительностью* гипносического субъекта самой поэзии (Бог-Сон).

¹⁰⁰⁸ Если действительно, как говорил Р. Фрост, сочинение верлибра напоминает игру в теннис без сетки, то в такую игру обязательно должны включиться и сюрреалисты. Утверждают, что реальная игра в теннис без сетки скрепила дружбу между М. Дюшаном и Ман Рэем (Кро К. Марсель Дюшан. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. С. 44).

¹⁰⁰⁹ См.: Орлицкий Ю. Геннадий Алексеев и петербургский верлибр // НЛЮ. 1995. № 14. URL: http://www.litkarta.ru/dossier/orlitsky-alexeev/view_print/ (дата обращения: 12.08.2020).

¹⁰¹⁰ См.: Урбан А. Среди дозволенных чудес. Французские уроки Вячеслава Куприянова. URL: <http://www.letov.ru/Kuprijanow-sredi.html> (дата обращения: 12.08.2020).

читать его в революцию. Это позиция, синтезирующая акселерационистский и прокрастинаторский подходы. Реалистическое стилия оказывается внутри модернистского, первичное – внутри вторичного, упрощенное – внутри сложного, каноническое – внутри неканонического. Художник Х. Рихтер воспринимал исторический сюрреализм именно как такого рода субдада: «Из взрывного дада он создал на рациональной основе иррациональное художественное движение, которое хотя и вобрало в себя дада, но *дада-бунт канонизировало* в строгой духовной дисциплине»¹⁰¹¹. Подобный сюрреалистический трюк, основанный на топологии, – переход к эпическому, правдоподобному, гражданскому, серьезному, но в новой тектонической ситуации 2000-х попытается сделать и «новый эпос» уже в рамках новейшей инновативной поэзии.

Таким образом, опираясь на исторический, культурный и политический контекст, можно выделить *сюрреалистические циклы*, стадии развития эмансипационного проекта и фазы авангардистского искусства. 1910-е – горячая стадия авангарда; 1920-е – горячая стадия сюрреализма, который пока не приступил к активной «канонизации» бунта; 1930-е – холодная стадия сюрреализма, время его расцвета, усиление центростремительных тенденций (это же отмечается и в политике десятилетия); 1940-50-е – стадия, на которой происходит теоретическая доработка и систематизация.

Далее, горячая стадия неоавангарда (1950-60-е) переходит в горячую стадию неосюрреализма в 1970-е (магический реализм, «инерция» поэтики Л. Аронсона и одновременно развитие второго авангарда – все сконцентрировалось в андеграунде); 1980-е и начало 1990-х – холодная стадия неосюрреализма, его расцвет (метареализм, практика В. Кондратьева). Возможности теоретической систематизации неосюрреализм по разным причинам лишился: уже в 1990-е начинается новый «революционный» всплеск (это и есть кейс Кондратьева, его непопадание во время), горячая стадия поставангарда; 2000-е – горячая стадия постсюрреализма (новый эпос, Л. Шваб); 2010-е – холодная стадия для новых сюрреализаций, учитывающих предыдущий опыт, а потому сразу же включающих

¹⁰¹¹ Рихтер Х. Дада – искусство и антиискусство. Вклад дадаистов в искусство XX века. М.: Гилея, 2014. С. 263.

постепенный уход в теорию, обеспечивающий при этом активное освоение новых медиа, ослабление собственно эстетического сюрреализма и распространение новых реплик политического сюрреализма. Можно также предположить, что увеличение скорости не только письма, но и развития искусства, техники, коммуникации, медиа и т.д. усиливает отставание мысли субъекта, которая может реализоваться только в автоматическом письме/действии, – тогда проявляет себя перформативный сюрреализм. Торможение общего процесса заставляет активизироваться самого субъекта, складывается грезовый, рефлексивный сюрреализм с меньшей значимостью автоматизма (собственно это и есть холодная стадия, особенно подходящая для эксплицитных реализаций кода).

Такова объективная картина историко-литературного процесса в XX-XXI веках, уже описанная с разных ракурсов в науке, но теперь в нее оказывается вписанным и сюрреалистическое кодовое образование. Заметим, что эта цикличность основана на помещенности авангарда в ситуацию реалистического, реакционного реванша (1930-е, 1980-е, 2010-е), поэтому и первый сигнал сюрреалистического (горячая стадия) не соответствует напрямую внутреннему коду, который действует затем многосторонне, но латентно (холодная и теоретическая стадии).

Помимо уточнения историко-контекстуальных закономерностей возможен более конкретный анализ взаимодействия стилевых кодов с *локальными кодами* национальной литературы. Среди образований русской литературы, которые могли способствовать в XX веке распространению сюрреалистического кода, выделяются Петербургский текст, описанный впервые В.Н. Топоровым, одесская орнаментальная школа с ее светлой конкретностью и даже физиологичностью, уральский поэтический метареализм рубежа XX-XXI вв. О первом скажем подробнее.

Рассмотрение Петербургского текста русской литературы в качестве симбиотического кода объясняется как его концептуальным строением, так и общей городской компонентой (Город как концепт-узел сюрсистемы уже был охарактеризован в параграфе 1.2.). Часть параметров Петербурга как городского концепта раскрывается в одной из бинарных схем противопоставления с Москвой: «Петербург как цивилизованный, культурный, планомерно орга-

низованный, логично-правильный, гармоничный, европейский город противопоставлялся Москве как хаотичной, беспорядочной, противоречащей логике, полуазиатской деревне»¹⁰¹². Но, как пишет В.Н. Топоров, «учет этих различий важен не только сам по себе, но и в силу того, что в Петербургском тексте *присутствует некий московский компонент*, который определяет, как это ни парадоксально, известную “*москво-центричность*” Петербургского текста, по крайней мере, в плане некоторой эмоциональной гипертрофированности в описании петербургских реалий <...>. Этот “московский” слой Петербургского текста имеет свое объяснение в самой истории формирования Петербургского текста»¹⁰¹³. По сходной логике сюрреализм отталкивается от реалистического и одновременно включает его в свой код.

В первой же фразе своей работы В.Н. Топоров делает акцент на грёзовости литературного Петербурга: «И призрачный миражный Петербург (“фантастический вымысел”, “сонная грёза”), и его (или о нем) текст, своего рода “грёза о грёзе”, тем не менее принадлежат к числу тех сверхнасыщенных реальностей, которые немислимы без стоящего за ними целого и, следовательно, уже неотделимы от мифа и всей сферы символического»¹⁰¹⁴. Понимание грёзы в сюрреализме и в Петербургском тексте существенно отличается, но и вопрос тождества или родства не ставится. Однако близость некоторых символических инвариантов, безусловно, должна увеличивать шансы на запуск сюрреализации при обращении к петербургским мотивам. Характеристика элементного состава Петербургского текста, которую дает В.Н. Топоров, также привлекает внимание, ведь исследователь выделяет среди высших ценностей этого сверхтекста, в том числе, *детство, зарю, мечту, волшебную грёзу, будущее, видение, сон* (правда также и *память, воспоминание*), а среди элементов метаописания – *театр, сцену, декорации, кукол, марионеток, тень, призрак, двойник, зеркало, отражение*. Здесь важно концентрироваться не на специфиче-

¹⁰¹² Топоров В.Н. Петербургский текст русской литературы: Избранные труды. СПб: «Искусство-СПб», 2003. С. 16.

¹⁰¹³ Там же. С. 21.

¹⁰¹⁴ Там же. С. 7.

ском, а на типическом (например, для неканонических, вторичных стилей), чтобы продолжать сопоставительный кодовый анализ.

Комплексный метаобраз Петербурга – это образ города эксцентрического типа (по Ю.М. Лотману) с преобладанием маркировки «города-блудницы» (по В.Н. Топорову), при этом с ярко выраженной «мужской» природой. Однако не следует забывать про условность всяких типологий, ведь Петербург характеризуется высокой степенью двойственности (если не противоречивости). «По задумке» Петербург, как замечает Ю.М. Лотман, должен был в одно и то же время быть и символическим центром России, каковым до него была Москва, и анти-Москвой как антитезой России¹⁰¹⁵. Противоречивость Петербурга объединила во «взаимоборении» жизнь и смерть, путь в небытие и путь к вечной жизни, «свое» и «чужое» и т.д. Петербург стал идеальной столицей в том смысле, как он подошел именно России, ведь в таких идейных, мировоззренческих противоречиях находилась вся Россия XIX века, когда формировалась классическая русская литература, основой (по крайней мере, смысловой и идейной) которой можно назвать Петербургский код.

Еще одно структурное совпадение – противоречивая апофатика, свойственная и многим сюрреалистическим теориям, и Петербургскому тексту. Приходится отметить преобладание негативных черт описания Петербурга при общей амбивалентности, при выраженных в «петербургских» текстах мотивах пограничности существования, лиминальности в восприятии, когда полусостояния и полудействия субъекта пропускают в художественный мир элементы странного, чудесного, жуткого, топологического, общим фоном которых, однако, становится отсутствие счастья / радости / удовольствия. Например, в тексте Л. Аронсона «Несчастно как-то в Петербурге...» эта пороговость переходит в присущую Петербургскому тексту кладбищенскую тему:

Полулежу. Полулечу.
Кто там полулетит навстречу?
Друг другу в приоткрытый рот,
кивком раскланявшись, влетаем.

¹⁰¹⁵ Лотман Ю.М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Семиотика города и городской культуры: Петербург. Труды по знаковым системам XVIII. Тарту: Тартуский государственный университет, 1984. Вып. 664. С. 44.

Нет, даже ангела пером
нельзя писать в такую пору:
«Деревья заперты на ключ,
но листьев, листьев шум откуда?»¹⁰¹⁶

В. Кулаков утверждает, что в таком пространстве «без вертикали и силы тяготения» полет становится естественным состоянием человека, но полет этот уже «неотличим от состояния покоя», «полет для Л. Аронсона – это еще и *созерцание*»¹⁰¹⁷.

Для В. Кондратьева петербургская среда становится местом рефлексии о литературе, о своей и чужих поэтиках, о способе и возможностях письма: «Я пишу тебе это письмо у окна, из которого, как добрая карта, видится наш Петербург. Думаю, что самое интересное в происходившей у нас поэзии было от удивительного *совмещения планов метафизики и бытового*, отреченности официального и драматичности человеческой жизни писателя. Наша жизнь была и остается фантастикой»¹⁰¹⁸. При этом, как пишет И. Вишневецкий, к самой «петербургской» литературе у Кондратьева было двойственное отношение: он критически «смотрел на Ахматову, воплощавшую самый дух петербургской, акмеистической, наглядной, зримой, вещной традиции в поэзии, и, напротив, восхищался выходящим далеко за рамки петербургской линии – во внесознательное и нематериальное – Кузминым, связанным с акмеизмом лишь случайно, периферически»¹⁰¹⁹. Можно сказать, что Петербургский текст

¹⁰¹⁶ Аронзон Л. Собрание произведений: В 2 т. СПб: Издательство Ивана Лимбаха, 2018. Т. 1. С. 198.

¹⁰¹⁷ Кулаков В. В рай допущенный заочно // Кулаков В. Поэзия как факт. Статьи о стихах. М.: Новое литературное обозрение, 1999. С. 199. Ср. также с рассуждением И. Бродского: «Дело в том, что на петербургской изящной словесности есть налет того сознания, что все это пишется с края света. Откуда-то от воды <...> если можно говорить о каком-то пафосе, или тональности, или камертоне петербургской изящной словесности, так это – камертон отстранения» (Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. М.: Издательство Независимая Газета, 2000. С. 288).

¹⁰¹⁸ Кондратьев В. Петроградский проспект (из переписки с Борисом Останиным) // Кондратьев В. Ценитель пустыни: Собрание стихотворений. СПб: Порядок слов, 2016. С. 141-142.

¹⁰¹⁹ Вишневецкий И.Г. Литературная судьба Василия Кондратьева // НЛЮ. 2019. № 3 (157). С. 242.

Кондратьев по-сюрреалистски перекодирует, замещая «высшие ценности» «петербургской» литературы ценностями сюрсистемы. Хотя в ранних, юношеских текстах еще преобладает неоклассицистический вариант Петербургского текста: город = камень + память («Повесть о прекрасной Елене»), а также современные реалии (компьютер, джаз) чаще с ироническим снижением. Там, где остановился И. Бродский в своей интерпретации петербургской традиции, В. Кондратьев продолжает набрасывать вариации, взламывая Петербургский текст, инфицируя его сюрреалистическим.

Так, в книге рассказов «Прогулки» отдельные топосы становятся местом для сюрреальных случаев, чудесных находок и встреч: «Легко понять, как я был удивлен, прогуливаясь по Летнему саду, – вообще по природе своей место всяческих встреч и завязок, – мимо “чайного домика”, когда за окнами разглядел мятую афишу с женщиной в восточном уборе»¹⁰²⁰. Происходит также смещение в периферийные районы города – Лесной проспект, парк у Политехнического института, – которые порождают ассоциации с историей сюрреализма: «...самые разные виды и мысленно образующие невозможный фантастический пейзаж, по которому однообразно строятся блочные микрорайоны. Это могли быть минутные эфемериды, которые город насаждает наподобие “лесов” Макса Эрнста; однако они были всегда одни и те же, складывающиеся по пути, который я теперь помню»¹⁰²¹. У Кондратьева постепенно вырисовывается «Петербург после дождя» (если продолжить аллюзию на живопись М. Эрнста): Петербургский текст подвергается воздействию сюрреалистических приемов и теряет классическую стройность и четкость, он становится Летебургом, местом обитания гипносического субъекта: «Будить петербургскую память – все равно, что тревожить с юности дряхлого наркомана, сомнамбулу, у которого я и не я, было и не было – все смешалось»¹⁰²². Театральность жизни и «чувство театральной бесполезности» (из определения

¹⁰²⁰ Кондратьев В. Книжка, забытая в натюрморте // Кондратьев В. Показания поэтов: Повести, рассказы, эссе, заметки. М.: Новое литературное обозрение, 2020. С. 166.

¹⁰²¹ Кондратьев В. Бутылка писем // Там же. С. 136-137.

¹⁰²² Кондратьев В. Книжка, забытая в натюрморте. С. 165.

черного юмора Жака Ваше) по-сюрреалистски противостоят и вторят классическому образу Петербурга как «мертвого города мертвых»: «Спектакли, которых не видели, жизни, о которых не узнали – напоминают потерянные навсегда возможности, утраченные чары, сваи, лежащие в основании Петербурга»¹⁰²³.

И Петербургский текст, и сюрреалистический код совмещают рациональность и геометрию созерцания с самозабвенной, полусонной десубъективацией: «В самом деле, как часто, прохаживаясь по моему острову, я испытывал наслаждение, раскрывающееся в геометрии его кварталов, чередовании разных картин, дающих вместе самозабвение и какое-то вновь ощущение себя, это знакомое за Петербургом раздвоение»¹⁰²⁴. Но Кондратьев по-петербургски все же стремится прийти через письмо к некоторой формуле (в этом видится пересечение с французской риторической четкостью). Сначала предлагается раскрытый тезис: «Позабыв все пережитые здесь утопии, мы живем скрытой жизнью, во сне угадывая шорох ее произрастания из-под руин», – а затем лаконичная сюр-петербургская максима: «...двусмысленное барокко петербургской символики будет вечно водить по своему лабиринту»¹⁰²⁵.

Еще одной позицией корреляции рассматриваемых городского и стиливого кодов может быть фигура мечтателя. Через нее осуществляется ветвящееся повествование, через нее воспринимается история искусства и города (рассуждения-возвращения к мечтателю и дэнди Ю. Юркуну, например, в рассказе Кондратьева «Сказка с западного окна»), через нее может восприниматься и сам автор как реальный и литературный персонаж: «Ментальный <...> путешественник, он, на удивление всех, так и остался “петербургским мечтателем”, сохраняя верность пространству своего города»¹⁰²⁶. Родственная мечтателю фигура ребенка, подкрепленная концептом детства, также перерабатывает на свой лад Петербургский текст:

¹⁰²³ Кондратьев В. Книжка, забытая в натюрморте. С. 173.

¹⁰²⁴ Кондратьев В. Нигилисты // Там же. С. 216.

¹⁰²⁵ Там же. С. 218.

¹⁰²⁶ Морев Г. Несколько слов в память Василия Кондратьева // Новый мир искусства. 1999. № 5. URL: http://www.litkarta.ru/rus/dossier/kondratiev-in-memoriyam/dossier_1044/ (дата обращения: 13.08.2020).

Слепые окна выглядывают на реку,
слепые глаза высматривают сквозь эти стекла
очертания города-мученика.
По словам путешественников, его стерли.
Он не стерся. Пройдите проспектами
к самым глухим переулкам –
и найдите свое детство¹⁰²⁷.

Анализ сверхтекстов будет дополнять системное описание надындивидуальных поэтик, тех способов письма в новейшей поэзии, которые создают подходящие условия для активации сюрреалистического кода, такого же надындивидуального образования. Уже сейчас одним из таких направлений можно назвать *постколониальную* или *этнопоэтику*.

Сюрреалисты выказывали постоянный интерес к неевропейским культурам, к магически-художественным практикам Африки, обеих Америк и Океании как к основанным на принципиально иной логике. Сюрреалистический код и здесь действует по смежности, выбирая современную этнографическую поэтику, интересующуюся скорее не образами кардинально иных народов, сколько стилем и опытом «соседних», малых народов России.

Способы метонимизации этнографических пластов могут различаться. Например, проза-поэтический этнографический сюрреализм Д. Осокина строится на включении якобы выживших древних мерян в современную жизнь областей Верхнего Поволжья, что выявляет различные антропологические сдвиги. В этом, проблематически, писатель наследует А. Платонову: меряне (сродни людям со смутным сознанием, с другим сознанием) постепенно «возвращают» свои земли, их строй мысли и чувства прорастает сквозь окружающий их социум. Обычные люди оказываются мерянами, их обрядовые действия начинают совпадать с бытовыми практиками, с нормой. Доходя до грани фэнтези, Осокин все же не переходит ее благодаря сюрреалистической суперпозиции антропологических опытов.

Метонимизация может происходить из-за языковых взаимодействий, которые незаметно начинают определять художественную оптику текста. Этнопоэтика тогда совпадает с сюрреалистической стратегией в стремлении субъекта погрузиться в объекты

¹⁰²⁷ Кондратьев В. Ценитель пустыни. С. 82.

мира, как если бы субъект завяз в них, пропитался ими, как словами. Нередко при этом начинают звучать теллурические мотивы, актуализируется растительный код. Так происходит в поэзии Е. Соколовой, когда в тексты проникают слова из языка коми, образ женщины-ребенка преобразует действительность, являя современный вариант «магического искусства». Впрочем, легкие сюрреализации могут осуществляться и без внешних признаков этнографического. Например, текст «Кем, когда вырасту...»¹⁰²⁸ видится процессом странной, темной детской рефлексии, основанной на языковых «вбросах» окружающих ребенка взрослых (слова и фразы «кем хочешь стать», «найди себе дело», «займись чем-нибудь» и т.д.). Текучесть времени (постоянный сюрреалистический мотив), обращающая дочь в ее собственную мать (поэтессу), которая сама при этом одновременно остается ребенком, позволяет разрешить, не снимая, субъектно-объектные противоречия («круглым как блин станет мое лицо. / птички промаслят его перышком, детки / пальчиком»), а также совместить позиции конкретного ребенка, играющего в саду с объектами (скорее всего в своем воображении), и мифологического поэта-божества, выстраивающего комбинации из слов:

ответить письмом правдивым для дочери

Оли –

пока все двенадцать палочек, в детстве

разбросанных, не найду –

пока все уходят работать в поле –

остаюсь в саду

деревья переставлять, вишни перебирать,

дело себе выбирать.

Наконец, сюрреалистическая метонимизация, обостряя конфликты при сближении далеких практик и опытов, способна политизировать отношения между субъектами, словами, национальными поэзиями. Такой способ выбирают, к примеру, Г. Рымбу и С. Львовский. И здесь приходится говорить именно о постколониальной позиции, нежели о реализации этнопоэтики, поскольку речь в их соответствующих текстах идет об Украине.

¹⁰²⁸ Соколова Е. Чудское печенье. Нижний Новгород: Волго-Вятский филиал Государственного центра современного искусства, 2015. С. 39.

Другой поэтикой, которая также формирует новую антропологическую поэзию, поэзию опыта, основываясь при этом на модернистской антилитературной трансгрессии, является *документальная поэзия* (docupoetry). Доверие со стороны субъекта фактической материи языка и человеческого документа, готовность этого субъекта практически раствориться в тексте, использование техники ready-made делает современную документальную поэзию потенциальной площадкой для сюрреалистического кода. Хотя собственно стилевые доказательства сюрреалистического применительно к документальным текстам, например, М. Малиновской или В. Лехциера привести гораздо труднее. Тем не менее, если сместить акцент с феноменологического измерения этих поэтических практик и увидеть в них форму социально-политического сюрреализма, которая только и возможна в ситуации обострения политического поля в 2010-х, когда даже тот контрадикторный вариант, который был у П. Арсеньева в 2000-х, больше невозможен, то обоснованно можно ожидать угасания импозивной формы сюрреализма, его сновидческих, магических вариаций. Неочевидные, с точки зрения сюрреализма, поэтики (как документальная) показывают выход к новому авангардному всплеску и новому витку эволюции сюрреалистического кода.

Стилевой код сюрреализма за прошедшее время стал частью общего культурного поля, и это дает возможность планомерного исследования, несмотря на противоречивость как самого явления сюрреализма, так и понятия кода. Возможно, в дальнейшем придется говорить не столько о коде или поле, сколько о стилевом *комплексе* как о сложной системе, практически инфраструктуре или сети в абстрактном измерении литературной поэтики, которую нужно будет анализировать вместе с другими комплексами, например, *временным* (скажем, идея time complex А. Аванесяна, разворачиваемая как в сторону философского анализа современности, так и в сторону нарративного и фикционального исследования литературы, как в работе «Поэтика настоящего времени», написанной Аванесяном вместе с А. Хенниг).

Этот во всех смыслах комплексный подход к феномену сюрреалистического стиля в мышлении и художественном письме был бы невозможен без обоснования феномена сюрреалистического кода.

О.С. Горелов

**СЮРРЕАЛИСТИЧЕСКИЙ КОД В РУССКОЙ
ЛИТЕРАТУРЕ XX-XXI ВЕКОВ**

Подписано в печать 20.08.2021 г.
Формат набора 60x84/16. Бумага офсетная.
Печать офсетная. Усл. печ. л. 28,6.
Заказ № 1129. Тираж 200 экз.

Отпечатано в АО «Воронежская областная типография»
394071, г. Воронеж, ул. 20-летия Октября, 73а.

