**Сюрреализм**

Работа предназначена для аудитории, которая занимается систематичнским изучением истории зарубежной литературы. Сама тема работы предполагает определённую искусствоведческую и филологическую подготовку читателя, знание общих вопросов, освещение которых в данной работе не имеет места. Настоящая книга может выполнять роль учебного пособия.

* [О книге](http://www.artprojekt.ru/library/sur/1.html)
* [Вместо предисловия](http://www.artprojekt.ru/library/sur/2.html)
* [1. История](http://www.artprojekt.ru/library/sur/3.html)
* [2. Теория](http://www.artprojekt.ru/library/sur/4.html)
* [3. Практика](http://www.artprojekt.ru/library/sur/5.html)
* [Библиография](http://www.artprojekt.ru/library/sur/6.html)

# Сюрреализм

# О книге

Москва, Высшая школа - 1972

Редактор М.В. Лагунова

Художник А.Т. Яковлев

Художественный редактор С.Г. Абелин

Технические редакторы С.С. Якушкина, Р.С. Родичева

Корректор В.В. Краснов

# Сюрреализм

# Вместо предисловия

Настоящая работа выросла из лекций, читаемых автором на филологическом факультете Московского университета. Она предназначена прежде всего той аудитории, которая занимается систематическим изучением истории зарубежной литературы, предназначена студенту-старшекурснику, изучающему проблемы искусства XX века. Сама тема работы предполагает определенную искусствоведческую и филологическую подготовку читателя, знание общих вопросов, освещение которых в данной работе не имеет места. Книга должна восприниматься как часть общего университетского курса или же как материалы специального курса. Поскольку научная литература по теме «сюрреализм» все еще недостаточна, а тема сложна и занимает принципиально важное место в курсах современной литературы и современного искусства, настоящая книга может выполнить роль учебного пособия, помогающего усвоить кардинальные вопросы курса. Она насыщена фактами, достаточными для того, чтобы читатель составил свое суждение о предмете. Что можно пересказать из работ сюрреалистов — пересказано, что можно перевести — переведено, а что не поддается переводу, дано на языке оригинала.

Увидеть же облик сюрреализма совершенно необходимо для того, чтобы понять, что такое сюрреализм на самом деле. Нетрудно заметить, что немалое число нынешних так называемых новаторских идей и задорно выдвигаемых предположений о путях развития искусства не подкреплено должной искусствоведческой осведомленностью, основано на незнании истории искусства. А как раз она и позволяет поставить сюрреализм на место, на исторически обусловленное и действительно занятое сюрреализмом место. Сделать это, однако, не просто в силу сбивающих с толку необузданных претензий сюрреализма и в силу того, что сюрреализм нередко используется в полемических целях, в целях, например, осуждения реализма как чисто условное обозначение свободы и творческих дерзаний, без точного понимания смысла и подлинных судеб этого феномена. Конечно, объективная научная оценка сюрреализма немыслима без учета и его претензий, и его дерзости, без учета того будоражащего воздействия, которое он десятки лет оказывал на художников разных стран.

Но что же дал сам сюрреализм? Чем он на самом деле стал в политике, в философии, в искусстве, там, где он пытался быть всем? Объективно представленная история сюрреализма, точно воспроизведенные и по достоинству оцененные продукты сюрреалистического творчества позволят читателю почувствовать себя увереннее среди современной разноголосицы, перед лицом различных и даже прямо противоположных мнений. «Сюрреализм мертв!» — «Сюрреализм вечен!» — такова амплитуда колебаний критической мысли, обсуждающей жгучую проблему сюрреализма. Амплитуда эта возникла не в финале полувековой истории сюрреализма. Уже в 1927 году один из первых отлученных от сюрреализма участников сюрреалистического движения категорически заявил: «сюрреализм умер от тупого сектантства его адептов». Когда отгремела вторая мировая война, казалось совершенно очевидным, что сюрреализм — нечто довоенное, факт истории. В 1947 году Жан-Поль Сартр заключает: «история сюрреалистической попытки показала, что она обречена на неудачу». Другому французскому писателю, Клоду Мориаку, было ясно, что «сюрреализм не переживет своего создателя, Андре Бретона». И аргентинец Г. де Торре не сомневался, что в сюрреализме «имеет значение лишь личность Андре Бретона», что после войны «сюрреализм не ожил и не может ожить», и итальянец Ф. Фортини считает, что «сюрреализм — конец, а не начало» и т. д.

«Сюрреализм мертв» — такой вывод, казалось бы, напрашивался, назревал, несмотря на то, что два первых послевоенных десятилетия был жив и как всегда активен Бретон, несмотря на то, что из рядов — быстро редевших — его сторонников раздавались неизменные возгласы: «Сюрреализм вечен!».

А в самое последнее время внезапно не то чтобы ожил сюрреализм, но необычайно оживился интерес к нему. «Сюрреализм жив» — заявлено ныне. Заявлено, конечно, поклонниками сюрреализма, которым невыносима сама мысль о его возможной смерти и которые обычно не смотрят фактам в лицо. Впрочем, сегодня они указуют и на факты — на стены студенческого Латинского квартала в Париже, где в мае 1968 года, во время бурных событий, во время уличных схваток появилось слово «сюрреализм» как лозунг, как призыв.

Так что же, «сюрреализм вечен»?

# 1.1. История

В истории сюрреализма раскрывается и подтверждается одна из главных его особенностей — сюрреализм не был, да и не стремился быть только художественной школой. Сюрреализм уже в первом и наиболее значительном из национальных вариантов — французском пытался стать общественно-политическим движением. Андре Бретон — не просто писатель, его деятельность всегда напоминала о деятельности "высокопоставленного партийного функционера, призванного определять каноны сюрреалистической веры и отлучать неверных. Вот порядки, установленные в группировке Бретона: «Андре Бретон так решил. С Андре Бретоном не спорили».

С Бретоном не спорили — с ним порывали.

Знаменитый художник-сюрреалист Макс Эрнст рассказал о поводе, который позволил и ему порвать с Бретоном: «Бенжамен Пере, в своей роли посланника вождя, предстал в моем доме... в декабре 1938 года с поручением сообщить мне, что из-за политических соображений каждый член сюрреалистической группы должен взять на себя обязательство саботировать поэзию Поля Элюара всеми средствами, которыми он располагал. Приказ вождя. Всякий отказ повлечет исключение».

По своему происхождению сюрреализм — дитя, по крайней мере, побочное дитя, бурной, революционной эпохи. Он формировался в годы первой мировой войны, т. е. тогда, когда начался и так очевидно проявился общий кризис капитализма.

«...Социальная и политическая ситуация в Европе была исключительной... Полное банкротство цивилизации, которая сама себя пожирает... Бретон, Элюар, Арагон, Пере, Супо не хотели иметь ничего общего с цивилизацией, потерявшей смысл своего существования», — писал знаток сюрреализма, автор наиболее известной «Истории сюрреализма» Морис Надо. Жажда перемен, которую ощутили сюрреалисты, была отражением до крайности обострившегося кризиса буржуазного уклада. Один из основоположников сюрреализма, Филипп Супо, ныне вспоминает: «По правде сказать, мы жили в тумане. Тем не менее, я помню, что я начал „по секрету" бунтовать. Бунт был бессознательным, если можно так выразиться»(*«Europe», 1968, novembre — decembre, p. 3.*).

Происхождение сюрреализма сказалось в его противоречивости и в той настоятельности, с которой сюрреалисты пытались соединить в нечто целое принципы, самым категорическим образом от жизни уводившие, с принципами, к жизни, к общественной практике возвращавшими. Крайнее выражение первого рода устремлений — «автоматизм», попытка опереться уже не только на индивидуальное сознание, но и на подсознание. Крайнее выражение устремлений второго рода — оформление сюрреализма как политического течения, превращение художественной школы в нечто подобное политической партии.

Генеалогию сюрреализма определить нетрудно. Сами сюрреалисты достаточно четко указывали на свое родословное древо. Его основная ветвь шла от романтизма начала XIX века, точнее говоря, от того крыла романтизма, преимущественно немецкого, которое было отмечено печатью мистики и иррационализма и которое предваряло «чистое искусство» середины прошлого века, — к декадансу конца века, к символизму. Среди имен, наиболее часто упоминаемых сюрреалистами, — имя Новалиса. В нервом же манифесте сюрреализма Бретон категорически советовал не забывать Новалиса, не забывать таких его умозаключений: «есть события, которые развиваются параллельно реальным». Далее в ряду наиболее почитаемых имен — Жерар де Нерваль, Бодлер, Лотреамон, Рембо. Лотреамон и Рембо — это уже непосредственные предшественники, это преддверие сюрреалистической эстетики.

Связь с символизмом XIX века вскрывается и на ряде других увлечений сюрреалистов. Так, сюрреалистами буквально был открыт Раймон Руссель. Руссель публиковал свои произведения ,с конца прошлого столетия. Однако до сюрреалистов они не имели никакого успеха, к ним относились как к чудачествам не вполне нормального человека. Руссель не был сумасшедшим — он был идеалистом. Он был достойным преемником идеалистического направления эстетики XIX века, завершением романтическо-символистской традиции. Завершением потому, что идеализм был не просто системой взглядов Русселя, но его жизненным принципом, не только мировоззрением, но укладом жизни. Руссель просто-напросто не выносил реальности. Он не выносил других людей и жил одиноко, без близких людей. Он ничего не хотел делить с другими, все пытался организовать для своего личного пользования. Не в грубо материальном смысле слова — Руссель был богат, но довольно безразличен к возможностям, которые предоставляются богатством, — а в смысле сугубо философическом.

Руссель пытался создать мир для себя, свою реальность, отличную от подлинной. Его претензии напоминают о поисках Марселя Пруста, относящихся к тому же времени. Но Руссель пошел дальше Пруста, он шел по пути символистов, искавших потусторонность с помощью намеков, с помощью суггестивной поэзии. Уже символисты пытались лишить слово определенного смысла, сделать слово бессмысленным знаком, намекающим на извечную тайну. Для Русселя мысль о том, что за словами нет никакой реальности — мысль исходная, постулат его творчества. Реальны для Русселя только слова, только слова — подлинная реальность, а произведение превращается в комбинацию слов, из себя самих творящих эту подлинную реальность, реальность произведения искусства. Слово, фраза отрываются у Русселя от контекста, превращаются в строительный материал особого мира, где царит полный произвол, где господствует «я», порвавшее всякие связи с реальным миром.

Руссель пытался из достояния народа, из средства общения превратить язык в свое личное достояние. Руссель попытался сделать язык средством самовыражения, сделать французский язык языком Раймона Русселя. Его произведения в стихах и в прозе — загадки, обрывки действительности в особом мире Русселя, мире, где нет (и это напоминает о Прусте) объективных понятий времени и пространства, где все постоянно удваивается, так как нет действий, а есть, как говорят специалисты по творчеству Русселя, одни лишь «позы», застывшие моменты, созидаемые именно словом: Руссель пытался убедить читателя, что в его произведениях все, похожее на реальность, появляется лишь потому, что произнесенное слово, только слово, есть реальность.

Презирая реальный мир, в 1933 году Руссель покончил с собой.

Философский фундамент сюрреализма, его эстетика «модернизировались» относительно романтизма и символизма за счет субъективно-идеалистических школ начала века, за счет интуитивизма Бергсона, за счет фрейдизма. Разве «автоматическое письмо», главное звено в механизме сюрреалистического искусства, не родственно тому процессу вчувствования в «длительность», т. е. в подлинную суть, который описывал Анри Бергсон? И в том, и в другом случае, и у Бретона, и у Бергсона, главным противником оказывается разум, его необходимо исключить из процесса познания, дабы процесс этот увенчался успехом. Описания сюрреалистического творческого акта в манифестах сюрреализма очень напоминают описания работы интуиции в трудах Бергсона. И те, и другие близки, с другой стороны, тем рассказам о деятельности «инстинктивной памяти», которые заполняют страницы знаменитого романа Марселя Пруста «В поисках утраченного времени». Пруст — не сюрреалист, само собой разумеется. Но в этой близости берг-сонианства, сюрреализма и Пруста раскрывается кардинальное значение интуитивизма для формирования французского модернизма начала XX века.

Близка философии Бергсона и та «точка», открытие которой Бретон считал главной задачей сюрреализма, поскольку в этой точке стирается грань времен («старым и мрачным фарсом» называл Бретон понятие времени) и через то, что есть, открывается путь к истинной сущности, к тому, что словно бы и есть, но чего все же нет. «Длительность» в системе Бергсона — тоже существование вне времени, обволакивающее материю недоверием к реальному ее существованию, атмосферой релятивизма, благодаря которому все расползается — «материя исчезла».

В целом сюрреализм как философия, как мировоззрение вписывается в то широкое наступление на материализм, которым отмечен рубеж XIX—XX веков. На нем лежит печать кризиса буржуазной философии, о котором в свое время писал В. И. Ленин. «Материя исчезла» — так можно выразить основное и типичное по отношению ко многим частным вопросам затруднение, создавшее этот кризис»(*Ленин В. И. Поли. собр. соч., изд. 5, т. 18. Материализм и эмпириокритицизм, с. 273.*).. Печать кризиса и в том, что сюрреализм — это одна из многих попыток «выскочить» из «двух коренных направлений в философии», материалистического и идеалистического, попыток, разоблаченных В. И. Лениным. Печать кризиса, наконец, в том, что философские основы сюрреализма можно считать разновидностью «научной поповщины» — если воспользоваться определением Ленина, — и сюрреализм со своей стороны доказал, что «научная поповщина» идеалистической философии есть простое преддверие прямой поповщины»(*Ленин В.И. Полн. собр. соч., изд. 5, т. 18. Материализм и эмпириокритицизм, с. 361.*).

Особенностью сюрреализма как философии нашего века была претензия на всеобъемлющее значение выдвинутых им принципов, стремление к выработке всеохватывающей концепции, преодолевающей односторонность идеализма и механического, вульгарного материализма. В этом свойстве сюрреализма сказалась эпоха — модернистские школы начала XX века, наследуя символизму, опираясь на выработанные прошлым веком системы идеалистической эстетики, как правило, спорили с символизмом, не принимая ухода символизма с земли, ухода в мир иной, потусторонний. И кубизм, и футуризм, и даже абстракционизм претендовали на «модерность», убеждали в своих теснейших связях с новым веком, улавливая, однако, в действительности как якобы самые главные ее признаки то развитие точных наук, математики, физики, то вторжение машин и развитие скоростей, в общем, что угодно, но не социальное содержание эпохи. Сюрреализм — в этом ряду, он тотчас же подключился к этому процессу модернизации идеалистической эстетики, преодоления односторонности субъективно-идеалистических основ модернизма. Сюрреализм попытался вырваться за пределы «чистого искусства», наследие которого довлело над художественными поисками в начале века, особенно во Франции.

В основе сюрреализма лежит противоречие исходного интуитивизма, спонтанности, субъективизма и стремления выбраться к внешнему миру, навести мосты к реальности. Реальность понимается при этом с натуралистической прямолинейностью и нередко с натуралистической дотошностью копируется. Бретон с интересом относился к опыту натурализма XIX века. Интуитивизм и натурализм — какие, казалось бы, различные литературно-философские традиции! Однако и той, и другой нашлось место в эклектической окрошке, которую представляет собой философия сюрреализма, попытавшегося подняться над материализмом и идеализмом. Закономерной, причинно-следственной связи установить между разными составными частями этой философии было невозможно — в философии сюрреализма ключевое место занял «случай», случай выводил к внешнему миру, к «предметам», наделяя их поэтическим значением, т. е. смыслом, непосредственно рожденным исходными субъективистскими позициями сюрреализма.

Над сюрреализмом как течением XX века, формировавшимся в бурные годы мировой войны и революций, тяготела социальная практика, она неудержно влекла к себе, вторгалась в унаследованные от прошлого столетия философские и эстетические идеи. Нечто подобное произошло с экспрессионизмом. Экспрессионизм, сложившийся несколько ранее сюрреализма, предварял его, так как тоже основывался на мысли о некоей первоначальной субстанции, заложенной в глубинах человеческого духа, независимой от человека, от его сознательной деятельности, свободной от деформирующего влияния внешнего мира, от неподлинного социально-исторического бытия. Только спонтанный, автоматический акт, лишь экспрессионистическое выхлестывание «нутра» в состоянии приоткрыть истину, обнажить духовную субстанцию. Однако мировая война вынудила многих экспрессионистов обратиться к внешнему миру, сосредоточить внимание на фактах социальной действительности — возник так называемый «левый экспрессионизм», воссоединивший исходный субъективизм с критикой милитаризма, с призывом к братству, с социальной, хотя и утопической, программой. Такое воссоединение попытался осуществить и сюрреализм, хотя некоторая социальная активность была ему свойственна с момента появления, она таилась в нигилизме дадаистов.

Одновременно с сюрреализмом в нескольких национальных потоках развивалась экзистенциалистская концепция действительности. Их сближает стремление быть мировоззрением, ответить на поставленные новым временем вопросы. Общее между ними и в том, что для сюрреализма и экзистенциализма внешний мир — нечто порочное, абсурдное. Сюрреалисты и экзистенциалисты делали вывод из наблюдений над состоянием буржуазного общества эпохи общего кризиса. И сюрреалисты, и экзистенциалисты испытывали отчуждение, остро чувствовали отрыв личности от опорочившей себя, лишенной смысла, «бога» буржуазной системы, отрыв, который влек за собой вывод экзистенциализма и сюрреализма об абсолютной свободе индивидуума. Но экзистенциализм ограничивается выявлением, переживанием факта абсурдности бытия — сосредоточиваясь при этом на проблеме «зкзистирования», на проблеме личности в мире, который не может быть изменен, который увековечивается в безысходно-пессимистической концепции «абсурдного мира».

Сюрреализм, беря этот мир за исходное, пытается его преодолеть — сначала расщеплением, разрушением иллюзии реальности в искусстве, дадаистской дезинтеграцией составляющих иллюзию элементов, «расстройством всех чувств» а 1а Артюр Рембо, «черным юмром», а затем созиданием иного мира, истинного. Вследствие этого сюрреализм еще более романтичен, нежели экзистенциализм; не случайно пристрастие сюрреализма к романтизму. Дальними предшественниками сюрреалистов по перестройке мира были высокоценимые ими авторы «черных романов» с их тайнами, замками, привидениями, всевозможными чудесами. Желание быть современным, желание создать истинную реальность — и «черные романы»...

Не удивительно: истинная реальность была для сюрреалистов «сюрреальностью». Неизбежным было поэтому превращение сюрреалистической «научной поповщины» в «поповщину прямую». Пытаясь подняться над односторонностью субъективно-идеалистической философской традиции, сюрреалисты сумели «возвыситься» — до объективного идеализма, преодолеть односторонность интуитивизма — на путях мистики. К традиции интуитивизма и спонтанности философская генеалогия сюрреализма никак не сводима. «Только перелистывая книги Бретона, поражаешься тем, что приходится много раз читать наиболее известные имена алхимии и герметизма»(*Carrouges M. Andre Breton et les donnees fondamentales du surrealisme. Paris, 1950, p. 21*). Естественно, поскольку «существование высшей точки..., эта кардинальная идея сюрреализма происходит из герметической традиции..,, эта идея по происхождению религиозная». «Энтузиазм Бретона к «восхитительному XIV веку», золотому веку алхимии..., обнаруживает глубокую связь, которая существует между алхимией и сюрреализмом».

Сами сюрреалисты очень дорожили различием между чудесами («прямая поповщина») и сюрреалистическим чудесным («поповщина научная»). Дорожили, ибо желали быть современными, ибо к тому их побуждала эпоха, революционная эпоха, опровергавшая выводы идеализма и субъективного и объективного, властно требовавшая от художника найти путь от созерцания к действию, от описания истории к активному на нее воздействию.

Подчиняясь этим требованиям, так четко предъявленным искусству первой половиной нашего столетия, сюрреализм соприкоснулся с политическими движениями современности и сам попытался стать политическим движением.

Установить точную дату рождения сюрреализма нет возможности. Приходится напоминать о его предшественниках и самых близких родственниках — довоенных модернистских школах, особенно о французском кубо-футуризме. В качестве памятной даты сюрреалистической генеалогии может быть названо 14 июля 1916 года. В этот день, в разгар мировой войны, на земле нейтральной Швейцарии, в городе Цюрихе, в «Кабаре Вольтер» был оглашен «Манифест господина Антипирина» — первый манифест дадаизма. Составителем манифеста был румын Тристан Тцара. Жаропонижающее лекарство, средство от головной боли, часто употреблявшееся Тцара, — антипирин — фигурировало в названии манифеста не случайно. Оно должно было подтвердить, что «дада ничего не означает», оно должно было привлечь внимание к той нарочитой и грубой бессмыслице, которую дадаисты бросали в лицо своим слушателям или читателям. Бессмыслица была вопиющей, но она демонстрировала тотальный кризис, лежавший в основе Дадаизма, и жажду «все вымести», вскормленную нестерпимым отвращением к буржуазному обществу, — отвращением, которое по-анархистски распространялось на все и вся, создавая гротескную, уродливую маску торжествующего идиотизма: «Посмотрите на меня хорошенько! Я идиот, я шутник, я враль! Посмотрите на меня хорошенько! Я отвратителен, мое лицо невыразительно, я маленького роста. Я похож на всех вас».

«Я пишу манифест и я ничего не хочу, я говорю между тем кое-что и я в принципе против манифестов, как я и против принципов», — заверял Тцара читателей, чтобы подвести к главному своему умозаключению, к главному принципу дадаизма: «дада ничего не означает»; «порядок = беспорядку», «я = не мне», «утверждение=отрицанию».

«Где и когда, собственно говоря, возникло Дада, сегодня почти так же трудно установить, как и место рождения Гомера». Впрочем, — «Дада возникло из «Кабаре Вольтер», а «Кабаре Вольтер» основал Балль 1 февраля 1916 года». Так полагают историки дадаизма. «Дада было основано весной 1916 года Гуго Баллем, Тристаном Тцара, Гансом Арпом, Марселем Янко и Рихардом Гюльзенбеком в одном маленьком трактире, «Кабаре Вольтер». В начале 1916 года они пустили в оборот найденное в словаре и импонировавшее своей случайностью, своей бессмысленностью слово «дада». «Публикация, в которой впервые было напечатано слово «дада», называется «Кабаре Вольтер» и появилась она в мае 1916 года в Цюрихе». Немного позже, в 1917 году, там же возник журнал под названием «Дада».

Что же касается формирования «духа дада» и его отражения в искусстве, то это факты более ранние, кануна войны, начала войны. Есть, например, мнение, что «Марселя Дюшана следует рассматривать как зачинателя движения дада». «В начале 1910 года Пикабиа познакомился с молодым, еще неизвестным художником Марселем Дюшаном... Из этого союза возникнет новое отношение к тогдашним проблемам искусства и, более того, общественное поведение, в котором следует видеть истинное начало дадаизма». Предполагается, что «первый преддадаистский манифест появился в 1915 году в «Акцьон». Назывался этот манифест — «Impertinentismus», от немецкого слова «impertinent», что означает «дерзкий, наглый». Хотя напечатан он был в «Акцьон», Журнале экспрессионистов, категорически объявлялось:

«Мы не хотим называться экспрессионистами! Мы не хотим называться футуристами!». Документ этот действительно весьма вызывающий, и вскоре появившиеся манифесты дадаизма предвосхищают не только дерзкое название, но и афоризмы вроде такого: «С талантами легко стать полными идиотами!».

Определение дадаизма попытался дать основатель «Кабаре Вольтер» Балль: «Дадаист: инфантильное существо, донкихотствующее, завязшее в игре слов и грамматических фигур». Он же писал: «То, что мы называем Дада, это дурашливая игра в ничто (em Narrenspiel aus dem Nichts)». Определял дадаизм и Андре Бретон: «Дада, признавая только инстинкт, a priori отрицает возможность объяснения. По его мнению, мы не должны сохранять никакого контроля над собой. Не может быть и вопроса об этих двух догмах: мораль и вкус».

Второй памятной датой в генеалогии сюрреализма является 24 июня 1917 года — день постановки пьесы Гийома Аполлинера «Груди Тирезия» («Les mamelles de Tiresias»). Талантливый и восприимчивый поэт, Аполлинер был перекрестком основных поэтических магистралей Франции начала века. Одна из них связывала его поэзию с кубизмом и затем шла к дадаизму, к сюрреализму.

Пьеса Аполлинера называлась «Груди Тирезия, сюрреалистическая драма в двух актах и с прологом». Так было введено понятие «сюрреализм» — «надреализм», «сверхреализм» («sur» — по-фр. «над»). Позже, в первом «Манифесте сюрреализма» Бретон напишет: «В знак уважения к Гийому Аполлинеру... Супо и я, мы обозначили словом сюрреализм новый способ чистого выражения».

В предисловии к драме, поясняя смысл своего неологизма, Аполлинер сообщил, что имеет в виду «возвращение к природе», но «без подражания на манер фотографий», ибо «театр не жизнь». «Новую эстетику» Аполлинер противопоставил искусству «иллюзий», оставив иллюзии на долю кино. Само по себе понятие это достаточно неопределенно; явно осуждая натуралистическую похожесть на жизнь, Аполлинер замахивался и на отражение реальности в реалистическом искусстве. Недоставало ясности и «новой эстетике». Из предисловия к пьесе Аполлинера проистекала определенным образом только потребность в «свободе воображения драматурга». В Прологе пьесы представший пред зрителем Директор труппы обещает «новый дух в театре», соединение «звуков, жестов, цветов, криков, шумов, музыки, танца, акробатики, поэзии, живописи». Вслед за автором Директор повторяет — «Театр не должен быть искусством иллюзий». А для сего — «драматург пользуется всеми миражами, которые есть в его распоряжении..., не считается со временем и пространством... Его пьеса — его мир, внутри которого он бог-творец».

«Груди Тирезия» — и есть творение, задачей которого было показать право творца на ничем неограниченное приложение фантазии. Грудь Терезы превращается в воздушные шарики, красный и голубой; они улетают, держась на ниточке; у Терезы тут же вырастают борода и усы, она становится мужчиной, Тирезием, меняется одеждой с мужем; вот она уже генерал Тирезий, депутат Тирезий, тогда как муж нашел способ с помощью силы воли производить детей (40.050 штук в день); в конце Тереза возвращается, «чтобы любить». Нетрудно заметить, что аполлинеровская шутка предваряет скорее дадаистские, чем сюрреалистические фантазии. И не только «Груди Тирезия»: «Аполлинер своими кали-граммами без сомнения вдохновил Пикабиа на создание его первых поэм-рисунков».

Тристан Тцара, приступив к делу, немедля написал Аполлинеру (тот после ранения находился в госпитале), приглашая его сотрудничать в «Дада». Ответ он получил, но от сотрудничества Аполлинер уклонился, хотя дадаисты не переставали выражать ему свое восхищение. Объяснил он свое поведение в письме Тристану Тцара от б февраля 1918 года: «Я полагаю, что для меня может быть компрометирующим... сотрудничество в журнале — независимо от его духа, — в котором сотрудничают немцы, какими бы антантофилами они ни были».

Дадаистам были совершенно чужды подобные опасения. Наоборот, сама разноплеменность их группировки в те годы, в разгар войны, была вызовом шовинизму и вражде, протестом против войны. Организаторы сюрреалистического движения Арагон, Бретон, Супо были знакомы с Аполлинером, тоже им восхищались, а потому не обращались к характерному для дадаистского периода вызывающему тону даже тогда, когда говорили о совершенно им чуждом отношении Аполлинера к войне. В 1920 году Бретон писал об Аполлинере как о «сюрреалисте», ссылался на то, что поэзия для Аполлинера — «продукт деятельности, названной им сюрреалистической».

С концом войны нейтральная Швейцария перестала быть центром дадаизма. В 1917—1918 годах группировки дадаистов возникли в нескольких крупных городах Европы — в Берлине, Кельне и др. С 1919 года центр передвинулся в Париж. В марте 1919 года в Париже Андре Бретон, Луи Арагон и Филипп Супо предприняли издание журнала «Литература». Они пригласили Тристана Тцара и тот переехал во французскую столицу, вслед за Пикабиа и Дюшаном. Теперь в Париже дадаисты, получив подкрепление в лице организаторов «Литературы», ставят свои скандальные спектакли, предназначенные эпатировать публику, демонстрировать абсолютный нигилизм.

Вот описание одного из спектаклей, причем из самых мирных: «...Сцена представляла собой погреб, свет был погашен и доносились стоны... Шутник, из-за шкафа, ругал присутствующих... Дадаисты, без галстуков, в белых перчатках, вновь и вновь появлялись на сцене — Андре Бретон хрустел спичками, Г. Рибмон-Дессень каждую минуту кричал: «Дождь капает на череп!», Арагон мяукал, Ф. Супо играл в прятки с Тцара, в то время как Бенжамен Пере и Шаршун ежесекундно пожимали друг другу руки. Сидя на пороге, Жак Риго громко считал автомобили и драгоценности посетительниц...».(*Hugnet G. L'aventure dada (1916—1922), Paris, 1957, p 84.*)

В Берлине обстановка была иной. Германия бурлила, и в Берлине деятельность дадаистов сразу же приобрела более отчетливое политическое направление. Дадаисты сблизились в Германии с левыми экспрессионистами (Гросс, Хартфильд). «В 1919—1920 годах Дада достигло апогея в Берлине: с первых же недель 1919 года объявление Веймарской республики дало возможность показать свою оппозицию правительству, которое,... только что в пользу буржуазии обратило пролетарскую революцию. Демонстрации учащались, становились все более бурными, и к ним все менее терпимо относилась полиция: выставка в Галерее Неймана в апреле 1919 года, вечера Дада в зале Майстера в мае и в театре „Die Tribune" в декабре, публикация манифестов и брошюр („Hurrah! hurrah! hurrah!" Рауля Османа), создание Центрального Революционного Дадаистского Совета, выработка программы политического действия»(*Sanouillet M. Dada a Paris. Paris, 1965, p.35*).

Берлинские дадаисты выбрасывали тогда такие лозунги: «Дада борется на стороне революционного пролетариата!». Не удивительно, что из группы берлинских дадаистов вышел Джон Хартфильд, который уже в 1920—1921 годах использовал некоторые технические приемы дадаистского искусства для политической пропаганды, а вскоре превратил фотомонтаж в сильнейшее оружие революционной, антифашистской публицистики.

С 1921 года более о Дада и дадаистах в Берлине не слышно. А в Париже голос дадаизма не умолкает, звучит по-прежнему вызывающе, дерзко.

Однако Бретон все заметнее отдаляет и отделяет себя от дадаизма, от Тцара. Демаркационную линию провести довольно трудно. Но вот уже в октябре 1919 года в журнале «Литература» появились отрывки из «Магнитных полей». Бретон позже скажет, что «сюрреализм... начинается в 1919 году с публикацией в журнале «Литература» первых глав «Магнитных полей», произведения, написанного совместно Филиппом Супо и мною, произведения, в котором автоматизм как определенный метод в первый раз открыто проявляется».

Следует учесть, однако, что Бретон мог и не упомянуть некоторых фактов из истории сюрреализма, с его персоной не связанных. Жена немецкого экспрессиониста Ивана Голла напоминает, что Голл уже в 1918 году писал: «Произведение искусства должно сюрреализиро-вать реальность. Только то является поэзией, что ведет речь об ирреальном. Искусство должно быть созиданием, а не имитацией... Поэт должен воспеть сюрреальность, а не реальность». Между Бретоном и Голлом была такая вражда, что дело доходило тогда до потасовок, инициатором которых, судя по всему, был Бретон.

Первые шаги сюрреализма не были никем замечены. «Публикация «Магнитных полей» прошла совершенно незамеченной», — свидетельствует Супо. А постановки первых сюрреалистических пьес были «полным провалом..., ни малейшего скандала. Молчание».

Важнейшей датой истории сюрреализма стал 1924 год — в этом году был опубликован первый «Манифест сюрреализма» («Manifeste du surrealisme»). Он был написан Бретоном и стал документом всего течения. В этом же году появились первые номера журналов «Сюрреализм» (И. Голл) и «Сюрреалистическая революция» (П. Навилль, Б. Пере). Новая школа была создана, сюрреализм стал фактом — со своей программой, прессой и даже особенным исследовательским центром. Роль такого центра выполняло «Бюро сюрреалистических исследований» (Париж, улица Гренель, 15).

Тот же 1924 год помечен в истории сюрреализма еще одним документом — коллективным произведением сюрреалистов, памфлетом «Труп» («Un cadavre»). Этим издевательским памфлетом сюрреалисты помянули только что скончавшегося Анатоля Франса. «Отпразднуем день, когда хоронят коварство, традиционализм, патриотизм, оппортунизм, скептицизм, реализм и бессердечность!» — призывал Бретон (другие части памфлета были подписаны Супо, Элюаром и Арагоном). Набор различных «измов» обозначал ниспровергавшуюся сюрреалистами буржуазность.

Первые же шаги себя осознавшего и о себе заявившего сюрреализма ознаменовались следующим программным манифестом от 27 января 1925 года: «Мы ничего общего не имеем с литературой... Сюрреализм — не новое или более легкое средство выражения, не метафизика поэзии. Он средство тотального освобождения духа...

Мы твердо решили совершить Революцию... Мы специалисты по Бунту...».

Заметим, как сильно сдвинул сюрреализм акценты в западноевропейском модернизме — или, точнее говоря, как жизнь передвинула эти акценты. Длительной традицией была ставка на искусство как на нечто спасительное, единственно достойное в недостойном буржуазном мире. Одно из примечательных на этот счет признаний принадлежало еще Теофилю Готье, чье творчество сыграло роль первостепенного по значению источника «чистого искусства» XX века: «Искусство для нас не средство, но цель». Эти слова относятся к 1856 году.

В 1925 году сюрреализм торопится отмежеваться от искусства, не возлагает на него особых надежд, в лучшем случае соглашается, что искусство — не цель, а средство. «Твердо решив совершить революцию», сюрреалисты сделали шаг вперед и от дадаистов, никакими революциями не озабоченных, постольку, поскольку и мысли о каком бы то ни было целесообразном преобразовании они не допускали. Бретон в дадаистский период писал: «Мы не верим, естественно, в возможность хоть какого-нибудь социального преобразования, хотя мы и ненавидим выше всего консерватизм и объявляем себя сторонниками революции, какой бы она ни была. «Мир любой ценой!» — таков был лозунг Дада во время войны, как во время мира лозунг Дада — «Война любой ценой!».

Так в первой половине 20-х годов в недрах французского сюрреалистического движения призыв дадаистов к уничтожению довольно быстро трансформировался в призыв к революции. Эта особенность французского сюрреализма обеспечила ему авторитет в кругах бунтарски настроенной интеллигенции, сразу же определила особое место сюрреализма в ряду других школ европейского модернизма начала века. Несомненно, сюрреализм сыграл значительную роль в духовной жизни зарубежной интеллигенции в силу того, что дерзко заявил о себе как о месте сбора тех, кто понял — кризис буржуазной цивилизации зашел так далеко, что созидание возможно только на основе радикального обновления, на основе бунта, на новых путях.

Но сюрреализм сохранял при этом теснейшие связи с дадаизмом. Об анархизме, патологическом цинизме дадаистов и напоминает издевательский памфлет «Труп», призывавший надругаться над покойным писателем всех, кто не успел или позабыл это сделать. Провозглашенная сюрреалистами революция была первоначально отчаянно крикливой вследствие того, что была преимущественно словесной. «Мы бунтари духа», — заявляли сюрреалисты. Что же это значило? Это означало, что «политический и социальный» бунт был для них «простым спором». Декларировав «абсолютное преобразование» и «тотальное освобождение», сюрреалисты, как все идеалисты, в ранг задач банально-второстепенных низводили выполнение социально-политических задач революции — т. е. тех задач, которые абсолютно необходимы для реального освобождения и плоти, и духа. Тотальный размах сюрреалистической революционности был следствием анархического, чисто воображаемого освобождения от социальных обстоятельств. В своем революционном манифесте сюрреалисты поэтому и замахнулись на Историю, на законы Истории. Бытие они представили в виде чисто-поля, где разгулялась воля молодецкая ничем не обусловленных чудо-богатырей. Картина заманчивая, конечно, но иллюзорная.

Бунт этот возвещает освобождение «я» — абсолютное, тотальное, поскольку «я» сбрасывает с себя (в своем воображении) путы общественного существования, бремя социальных, моральных, политических, семейных норм и связей, передвигается в иную плоскость, в плоскость «reve». «Reve» — одно из центральных понятий сюрреализма. Это французское слово означает и «мечту», и «грезу», и «сновидение», оно означает существование за пределами логики и нравственности, в особом мире, в мире расковавшейся личности(*По этой причине — надо предупредить читателя — в настоящей работе во всех случаях употребляемые русские аналогии слова «геvе» — будь то «греза», «мечта» или «сон» — не точны, приблизительны.*). Вход в этот мир открывается довольно просто: «сюрреализм — это переулок очарований сна, алкоголя, табака, эфира, опиума, кокаина, морфия». Вот так сюрреализм и оказывается в роли силы, «разбивающей цепи», освобождающей человека, В сущности каждый захмелевший вправе счесть себя сюрреалистом или же по-сюрреалистически свободным человеком! «Я никогда не искал ничего другого, кроме скандала, и я искал его ради него самого», — писал тогда Арагон.

Арагон в те времена лишь «пожимал плечами» при упоминании о русской революции, казавшейся сюрреалистам «министерским кризисом». Революция требовала, кроме прочего, революционного порядка — для Элюара истинная, сюрреалистическая революция означала «беспорядок и безумие». Андре Бретону не изменял его «вкус к провоцированию (sens de la provocation), в коем он признает необыкновенную действенность».

В апреле 1925 года сюрреалисты обратились с письмом к главным врачам лечебниц для душевнобольных. Душевнобольные были объявлены в этом письме «жертвами социальной диктатуры», сюрреалисты потребовали их освобождения во имя «индивидуальности, которая суть человека». Соответственно, с другой стороны, по их заявлению — «все индивидуальные акты антисоциальны». Иными словами, «я» — синоним свободы и антагонист общества, а поэтому оно адекватно безумию, ибо безумие есть свобода от ума, свобода, которая вызывает репрессивные меры общества.

# 1.2. История

Возвестив о своем бунтарстве, сюрреалисты предложили первоначально форму индивидуалистического бунта, т. е. ответили на наиболее распространенные среди западной интеллигенции иллюзии. Бунт сюрреалистов лег в самую обкатанную колею — колею освобождения личности, освобождения «я». По этой колее двигается и экзистенциализм, и фрейдизм. Они обладают на первый взгляд поразительной, а на самом деле естественно проистекающей из их сущности способностью поворачиваться своей критической стороной то к реакционной буржуазии, то к революционному пролетариату. Они питают идеологию «третьего пути». Свой индивидуализм они нацеливают то на обезличивающий конформизм буржуазии, то на коллективистскую мораль социализма, в качестве условия освобождения личности предполагающую освобождение коллектива, класса, общества.

Но положение, как известно, обязывает. Назвав себя революционерами, сюрреалисты оказались во власти той объективной логики борьбы, которую они вначале столь легкомысленно сбросили со счетов. Забегая вперед, скажем, что в 1927 году пятеро виднейших сюрреалистов — Арагон, Бретон, Элюар, Пере, Юник — вступили в Коммунистическую партию Франции. Это не было очередным экстравагантным поступком преемников дадаизма. Напротив, этот акт был логичен, закономерен — в той мере, в какой антибуржуазность сюрреалистов была искренней и неподдельной. Этот акт был логичен и в силу логики борьбы.

В силу этой логики они оказываются рядом с коммунистами, против буржуазии, поскольку осудили в 1925 году войну в Марокко, рядом с коммунистами, а потом и в компартии, которая — как признал тогда Бретон — «в революционном смысле — единственная сила, на которую можно рассчитывать».

В обращении к «сюрреалистам-некоммунистам» (1927) вступившие в партию сюрреалисты сами указали на закономерность своего движения к политической opганизации революционного пролетариата, поскольку это движение определялось принятием ими тогда революции как «факта конкретного». Они даже противопоставили свой шаг «чистому протесту» сюрреализма как более высокую форму бунтарства. Уже осенью 1925 года в своем манифесте «Революция прежде всего и всегда!» («La Revolution d'abord et toujours!») они признали: «...Мы не утописты — Революцию мы понимаем именно в социальной ее форме», — хотя такое признание социальной революции уживалось с пренебрежением к «политическим и социальным спорам», в начале того же документа выраженным. Сюрреалисты отмежевывались от «европейской цивилизации» и выше всего поставили «свою любовь к Революции».

Так, в 1925 году в сюрреалистическом движении наметилось одно из главных раздиравших это движение противоречий, противоречие анархо-индивидуалистической, «дадаистской» основы сюрреализма и неизбежного, обусловленного обстоятельствами, все усиливавшегося тяготения к социальной политической революции. Во внутрь сюрреалистической группировки был перенесен столь характерный для нашего времени спор — и этот спор изнутри взрывал, раскалывал группировку.

Акт вступления в компартию группы сюрреалистов — один из моментов развертывания этого спора, момент чрезвычайно важный. Другое дело, что акт этот не был лишен декларативности, он вовсе не означал той капитальной внутренней перестройки, которая бы освободила сюрреализм от тяготевшего над ним противоречия, не привел к существенным сдвигам в философии и эстетике сюрреализма.

Вот другой пример. В сентябре 1926 года Андре Бретон опубликовал довольно обширное разъяснение своей позиции. Он сообщал, между прочим, что Анри Барбюс, заведовавший отделом литературы в «Юманите», предложил ему, Бретону, сотрудничество. Бретон ответил инвективой. Роман Барбюса «Огонь» он назвал «большой газетной статьей», а самого «г-на Барбюса» — «если не реакционером, то по крайней мере ретроградом, что, может быть, не лучше». «Вот человек — писал Бретон, — который пользуется влиянием, ничем не оправданным: он и не человек дела, и не светоч разума, и буквально ничто». При такой безапелляционной характеристике Барбюса, характеристике, скорее напоминающей смертный приговор, трудно даже учитывать некоторые верные возражения Бретона. Например, Бретон обратил внимание на то, что Барбюс в те годы чрезмерное, отправное значение придавал форме — Бретон потребовал идти от революционного содержания к форме, к слову. «Да здравствует социальная революция и только она!» — восклицает Бретон. Прекрасно, но полемика с Барбюсом свидетельствовала о том, что Бретон, призывая к социальной революции, накануне вступления в партию в полной мере сохранил те навыки цинической, скандальной, «дадаистской» журналистики, которые нашли себе применение и в надругательстве над памятью Анатоля Франса. Приемы, не предполагавшие никаких «устаревших» нравственных понятий, говорили о сохранении Бретоном анархической позиции. Недаром он Лотреамона поставил рядом с Лениным. Бретон был, конечно, прав, когда возражал попыткам сектантской и вульгарно-материалистической недооценки духовной жизни, якобы ничего не значащей перед лицом проблем зарплаты и экономической эксплуатации пролетариата. Он был прав в споре с сектантством. Но какое стократное сектантство и какой крайний нигилизм проявлял сам Бретон в отношении, например, к Франсу и Барбюсу!

Во втором манифесте сюрреалистов («Second manifeste du surrealisme») в декабре 1929 года Бретон, уже член КПФ, писал: «Мы не можем избежать наиболее жгучей постановки вопроса о социальной системе, в которой мы живем, я хочу сказать, вопроса принятия или непринятия этой системы». Он повторял, что «для освобождения человека, первого условия освобождения духа», можно рассчитывать «лишь на пролетарскую Революцию». Верные выводы!

Но там же: «сюрреализм не побоялся стать догмой абсолютного бунта, тотального неподчинения, саботажа, возведенного в правило, и если он чего-либо ожидает, то только от насилия. Простейший сюрреалистический акт состоит в том, чтобы с револьвером в руке выйти на улицу и стрелять наугад, сколько можно, в толпу». Эти нашумевшие слова уже не раз объявлялись простой опиской Бретона, его очередной бравадой. Но это не описка. Видно, что на прочную и незыблемую анархистскую основу наслоились лозунги пролетарской революции и сосуществуют с прежней основой, не меняя ее. Не удивительно, что Бретон не смог привести к одному идеологическому знаменателю и своих строптивых соратников, хотя и пытался осуществить эту задачу с помощью достаточно крутых мер.

Казалось (особенно в беспощадной с обеих сторон перепалке с А. Арто), что Бретон пытается в конце 20-х годов вовлечь сюрреалистов в процесс воссоединения с коммунистическим движением (с июля 1930 г. Бретон выпускает журнал «Сюрреализм на службе революции»), пытается социально активизировать своих единомышленников — на что некоторые из них отвечали категорическим несогласием. Например, А. Арто с пренебрежением писал о «социальном плане, материальном плане» бытия и повторял, что сюрреализм для него всегда был и остается «новым сортом магии», «подсознательным, до которого рукой подать». Но вчитаемся во «Второй манифест»: столь, казалось бы, далеко ушедший от Арто Бретон (особенно, если принять во внимание оскорбительные взаимные характеристики, создающие впечатление абсолютного расхождения) говорит теми же, что и Арто, словами о целях и смысле сюрреализма («наша задача — все яснее увидеть то, что без ведома человека ткется в глубинах его души...»).

Вот Робер Деснос, порывая с Бретоном, и сказал ему: «Верить в сюрреальность — значит вновь мостить дорогу к Богу. Сюрреализм в том виде, в каком он сформулирован Бретоном, — это одна из наиболее серьезных опасностей для свободной мысли, хитроумнейшая западня для атеизма, лучшее подспорье для возрождения католицизма и клерикализма».

Эти слова прозвучали в «Третьем манифесте сюрреализма» («Troisieme manifeste du surrealisme»), написанном Десносом в 1930 году в знак его демонстративного разрыва с Бретоном. Уход из группы Десноса, одного из самых блестящих поэтов, примыкавших к сюрреализму, был серьезным ударом для группировки. Впрочем, разваливаться она начала раньше. С Бретоном не спорили, с ним порывали... В 1925 году Бретон отлучил от сюрреализма Роже Витрака, в 1926 году — Ф. Супо, А. Арто. Затем наступила очередь других вероотступников. В 1929 году Бретон устроил настоящую проработку своим строптивым соратникам: во «Втором манифесте сюрреализма» приведен длинный список отлученных от сюрреализма. Ответом был крайне резкий «Труп», еще один памфлет, но уже адресованный самому Бретону, от группы его вчерашних единомышленников (среди «их такие крупные имена, как Робер Деснос и Жак Превер).

А вслед за этим разразилось «дело Арагона», которое закончилось таким ударом, от которого французская группировка сюрреалистов уже не смогла оправиться, — уходом крупнейшего писателя, неоспоримого козыря сюрреализма в 20-е годы.

В 1927 году, вступив в компартию, Арагон, по его признанию, оставался сюрреалистом. Но затем, особенно после посещения СССР в 1930 году и участия в международной Конференции революционных писателей (в Харькове), Арагон, по его же словам, преодолевает «социальную безграмотность» индивидуализма, преодолевает анархизм. В данном случае пребывание в компартии привело к существенной перестройке мировоззрения — политических, затем и философских, и эстетических взглядов. «Дело Арагона» обнаружило в полной мере логическую последовательность и взаимосвязанность всех этих аспектов французского сюрреализма 20-х годов, — истинное преобразование одного из них повлекло за собой качественное видоизменение всех прочих.

В 30-х годах Бретон и его группа неустанно повторяют слова верности революционному движению и диалектическому материализму. В 1932 году в специальном послании, осуждавшем Арагона, сюрреалисты писали: «Можно видеть, как в недрах сюрреализма произошла глубокая эволюция, которая привела нас к диалектическому материализму... Закономерное следствие этого — наше все более эффективное участие в борьбе революционного пролетариата». Сюрреалисты — в рядах созданного в 1932 году Объединения революционных писателей и художников, их имена возле имен Барбюса, Роллана, Вайяна-Кутюрье.

Но вот в 1933 году Барбюс и Роллан призывают всех людей, независимо от политических взглядов, объединиться для борьбы против войны, чей зловещий лик вновь возник перед человечеством. И что же? Сюрреалисты осудили этот призыв, осудили во имя революции, ссылаясь на авторитет Ленина, цитируя его, чтобы доказать, что Барбюс и Роллан заняты примирением враждебных классов, тогда как нужно показывать их непримиримые противоречия. В условиях 30-х годов тот неистощимый запас анархизма и нигилизма, который свойствен был сюрреализму, несколько меняя свои формы, все заметнее превращается в политическое левачество и ультра-революционное сектантство. При этом сюрреалисты верно напоминали о противоречиях и ошибках Барбюса и Роллана, особенно в 20-е годы, не забывали, что Барбюс написал «Иисуса» и был руководителем действительно путаного журнала «Монд», а Роллан был «апологетом Ганди» — но ничего более ни у того, ни у другого не нашли, не заметили их эволюции, не заметили «Прощания с прошлым» Роллана. Борьбу за мир сюрреалисты отождествили с пацифизмом, зачислили в разряд разоружающих мелкобуржуазных иллюзий.

В феврале 1934 года, во время фашистских провокаций, сюрреалисты призвали всех тружеников к антифашистскому объединению. Но в следующем, 1935 году, еще одно и чрезвычайно значительное международное мероприятие ясно показало существенные и непримиримые расхождения между политической и идеологической программой французских коммунистов и сюрреалистов. Это был Конгресс в защиту культуры.

Один из самых главных вопросов, обостривших противоречия между компартией и сюрреалистами, и был вопрос об отношении к культуре, о защите культуры, о национальной культуре. К преодолению сектантства и защите национальной культуры от фашистского варварства призвал, как известно, VII Конгресс Коминтерна. Это стало генеральной линией коммунистического движения.

От имени коммунистов Франции Поль Вайян-Кутюрье, писатель и один из руководителей партии, заявил на пленуме ЦК КПФ 16 октября 1936 года: «Мы продолжаем Францию. И потому, что мы продолжаем Францию, мы хотим спасти культуру». Вайян-Кутюрье говорил: «Коммунистическая партия прежде всего партия мира». И среди ее целей — искусство, от которого коммунисты требуют одного — «быть свободным, быть искренним и быть человечным».

Само собой разумеется, все это было неприемлемо Для Бретона, все это мешало давно начатой сюрреалистами стрельбе по культуре. Правда, в 30-е годы Бретон не раз напоминал знаменитые ленинские слова о том, что пролетарская культура должна быть результатом ранее накопленных знаний. Но взглянем хотя бы в те проскрипционные списки, которые составляли сюрреалисты, рекомендуя не только и не столько «что читать», сколько «что не читать». Среди последних — и Рабле, и Мольер, и Вольтер, и Бальзак, и Мериме, и Верлен, и Пруст, и Барбюс, и Мориак, и многие другие. В отличие от списка рекомендованных, список нерекомендованных завершался многообещавшим «и т. д...., и т. п......

Культура выбывала у сюрреалистов органическую, исконную неприязнь, неприязнь, заключенную в сути, в глубинах «авангардизма».

В 30-е годы это и выразилось в открытом возмущении лозунгом защиты национальной культуры. «Мы, сюрреалисты, мы не любим наше отечество», — говорил Бретон в речи на Конгрессе в защиту культуры (точнее, намеревался сказать — слова ему не было дано, а текст зачитал Поль Элюар). Можно понять, как складывалась неприязнь к «отечеству» у сюрреалистов, преемников дадаизма, вскормленного ненавистью к мировой войне и ко всем проявлениям шовинизма, ура-патриотизма. В 20-е годы слово «отечество» фигурирует среди наиболее бранных слов, сюрреалистами употреблявшихся. А коммунисты заявили: «Мы продолжаем Францию...». Сюрреалисты повторяли при этом — «пролетарии не имеют родины», «враг в собственной стране». Они обрушились на коммунистов за то, что те якобы «изменили лозунгу: превращение войны империалистической в войну гражданскую». Они выступили против всяких договоров между социалистической страной и капиталистическими странами, осудили договор, заключенный между СССР и Францией, — а ведь это был договор о ненападении, усложнявший положение агрессивных, фашистских государств!

Среди слов и политических лозунгов, которые повторяли в 30-е годы сюрреалисты, были и правильные, революционно звучавшие. Надо это признать. Но их повторяли без учета ситуации, без учета развития общества и конкретного соотношения сил. Поэтому эти лозунги все более уподоблялись церковному катехизису, который снабжает вопрошающего все теми же из века в век повторяющимися ответами, все менее удовлетворяющими жажду познания. Независимо от субъективных намерений, объективное значение сюрреалистической догматики было все менее революционным — легко представить себе, какую роль играло сектантство в условиях 30-х годов, перед лицом наступавшего фашизма!

Другим пунктом разногласий было отношение к СССР. 3 те годы, в атмосфере грозовой, предвоенной, в годы быстрого и угрожающего продвижения фашизма, отношение к единственной стране социализма, в труднейших условиях совершавшей свой невиданный революционный эксперимент, было пробным камнем революционности. Бретон и Элюар уже в 1933 году были исключены из компартии за одобрение антисоветских выступлений.

Сюрреалисты в 30-е годы отстаивали необходимость развития различных тенденций революционного движения. Дело не только в том, что в конкретных условиях 30-х годов этот призыв к разделению, дроблению пролетарского движения выглядел странным образом на фоне очевидной и жизненной необходимости объединения для борьбы против фашизма и войн. Дело и в том, что сюрреалистический призыв к свободному обмену мнений оборачивался на самом деле последовательным выражением одной, только одной, весьма определенной тенденции — этой тенденцией был троцкизм.

Еще в 1925 году Бретон познакомился с книгой Троцкого о Ленине. Отмечается огромное влияние ее на Бретона. Эта книга содействовала «политизации» сюрреализма. В еще большей степени она содействовала интересу Бретона к троцкизму. В этом нет ничего удивительного. Бретон был для этого подготовлен опытом дадаистско-сюрреалистического, анархистского бунтарства, а со второй половины 20-х годов, в 30-е годы революционность Бретона и его единомышленников все более отдает именно троцкизмом. Бретон сближался с троцкистами, сотрудничал с ними все теснее, его все труднее отделить от политического троцкистского направления, — и в какой-то момент это неминуемо должно было кончиться разрывом с компартией.

В свете дальнейших событий Бретона легко превратить— что нер-едко и делается — в прозорливого политического деятеля, одним из первых начавшего борьбу против культа личности Сталина. Никакой, однако, прозорливости тут не было. Рассуждения о культе диктовались анархизмом и близостью к Троцкому, диктовались той враждебной линией, которую троцкизм проводил относительно Советского Союза, чутко регистрируя прежде всего недостатки. Бретон пытался взбудоражить общественное мнение, указав ему на развивающуюся «советскую ортодоксию» и «идолопоклонство». Он противопоставлял всему этому свободу мысли. Но как странно звучал призыв к свободе в устах столь нетерпимого, догматически мыслившего человека, каким был сам Бретон! («Андре Бретон так решил. С Андре Брето-ном не спорили...»). Как странно слышать речи об «идолопоклонстве» и «ортодоксии» из уст французских сюрреалистов-троцкистов, которые, например, в своем программном политическом манифесте 1935 года «Контратака». Боевое объединение революционной интеллигенции» («Contre-attaque». Union de lutte des intellectuals revolutionnaires»), призывая к революции, заявили о намерении «заставить служить себе оружие, созданное фашизмом, умеющим использовать органическое стремление людей к эмоциональной экзальтации и к фанатизму». Программа Народного фронта в этом документе категорически осуждалась за «буржуазность». Сюрреалисты-троцкисты — борцы против «ортодоксии», за «свободное развитие различных тенденций» — предлагали более радикальное средство: «создание больших и сильных соединений, дисциплинированных, фанатичных, способных в нужное время осуществлять безжалостную власть». «Смерть рабам капитализма!»: «смерть» — как лейтмотив звучит это слово в манифесте троцкистского, бретоновского «свободомыслия».

Борьбой на два фронта — против буржуазии и против коммунистических партий — завершается политическая история французского сюрреализма 30-х годов Бретон и оставшиеся ему верными сюрреалисты во второй половине этого бурного десятилетия надеялись на создание политического и идеологического движения, авторитетом для которого должен был стать Троцкий, а ареной деятельности — весь мир. Попытка придать сюрреализму характер международный, оформить сюрреализм как движение интернациональное, раскрылась в призыве (в июле 1938 года) к созданию «Международной федерации независимого революционного искусства» (инициаторами были Троцкий и Бретон) с оргцентром в Париже, на рю Фонтен, 42 (т. е. по месту жительства Андре Брегона). «Федерация» эта, однако, стала разваливаться, едва успев объявить о своем существовании.

В 30-е годы группа французских сюрреалистов сильно поредела; пополнялась она литераторами весьма скромного дарования, которых привлекала скорее политическая ориентация Бретона, чем причины, связанные с искусством. Рядом с именем Бретона почти до конца десятилетия неизменно стояло имя лишь одного значительного писателя — Поля Элюара.

Однако в 30-е годы сюрреализм перестает быть явлением преимущественно парижским, как то было в предшествовавшее десятилетие. Другое дело — место и значение сюрреализма в национальном искусстве. Например, «Макс Эрнст, ведущий немецкий сюрреалист, во Франции и в Соединенных Штатах известнее, чем у нас».(*Gеrо1d К. G Deutsche Malerei unserer Zeit, Wien — Mundien-Basel, 1956, S. 77.*)

Как указывалось выше, и в 20-е годы среди имен сюрреалистов попадались нефранцузские, но все же группировка Бретона была первоначально менее разноплеменной, чем швейцарская группировка дадаистов. Помимо парижской, в 20-е годы сложилась — в прямой связи с парижской — заметная группа сюрреалистов в Бельгии. Уже в 1924 году в Бельгии поэты П. Нуже, К. Геманс, М. Леконт основали сюрреалистический журнал «Корреспонданс»; появились и другие издания. В марте 1934 г. бельгийский поэт Шаве организовал сюрреалистическую группу «Разрыв» («Rupture»). Из сюрреалистов Бельгии особенно выделился художник Рене Магритт.

К середине 20-х годов проявило себя сюрреалистическое течение в Югославии, точнее говоря, в Сербии. Дети обеспеченных родителей, будущие сербские сюрреалисты учились в Париже. Автор первой истории сербского сюрреализма пишет, что «сербский сюрреализм имеет то достоинство, что он развивался не после французского, не как его ветвь, как то было в большинстве стран, но одновременно с ним»(*Kapidzic-Osmanagic H. Le surrealisme serbe et ses rapports avec le surrealisme francais Paris, 1968, p. 10*). Однако далее вопрос уточняется таким образом: «сербский сюрреализм... родился под прямым влиянием французского движения... Молодые сербы избрали движение французского авангарда, наиболее новое и современное, перенесли его ь Сербию и содействовали его развитию в то же время, что и их французские товарищи».

Предсюрреалистский период в Сербии связывается с появлением в Белграде в 1922 году журнала «Пути», выдвинувшего очень неопределенную программу «модерной» литературы. Журнал перепечатывал произведения французских модернистов, в их числе Бретона. Редактор «Путей» Марко Ристич все более увлекался Бретоном. Он первым познакомил Сербию с идеями бретоновского «Манифеста», стал пропагандистом сюрреализма в Югославии. В декабре 1924 г. в журнале «Свидетельства» публикуется первый автоматический текст на сербском языке. Затем последовало издание нескольких произведений, принадлежащих сербским поклонникам парижского сюрреализма. Это были стихи Марко Ристича, Александра Вучо, Милана Дединаца. Их создатели неизменно «продолжали ездить в Париж, почти как на паломничество, и там вдохновлялись... Милан Дединац жил в Париже в период, предшествовавший рождению его «Публичной птицы». Марко Ристич начинает там писать свою книгу «Без меры».

В 1930 году публикация коллективного труда «Невозможное» знаменует возникновение в Белграде сюрреалистической группировки. Среди участников издания — Бретон, Элюар, Арагон и другие французы. Декларация написана Марком Ристичем и Душаном Матичем от имени тринадцати объединившихся писателей. От определения сюрреализма группа воздержалась, «поскольку сюрреализм — это таинственная духовная область, которая не поддается статической фиксации», но было признано, что без французского сюрреализма белградский не существовал бы. В 1931 г. появилась теоретическая работа К. Поповича и М. Ристича «Эскиз феноменологии иррационального», важнейший манифест сербского сюрреализма, пытавшийся соединить психоанализ с диалектическим материализмом, несколько пригладить острые углы жестких бретоновских дефиниций 20-х годов, легализовать сознание, наметить выход из подсознания к морали и практическому действию.

Сюрреалистическая группировка в Белграде дала о себе знать тремя номерами журнала «Надреализм данас и овде» («Сюрреализм сегодня и здесь»), вышедшими в июне 1931 года, в январе и июне 1932 года. Журнал этот остался вместе с тем свидетельством быстро нараставших и обострявшихся разногласий. Последний его номер завершил краткую историю сербского сюрреалистического движения.

Правда, некоторые из его участников, примкнув в 30-е годы к революционному коммунистическому движению, а в годы войны — к партизанам, сохранили верность своим юношеским увлечениям и вернулись к ним уже после 1945 года, в условиях социалистической Югославии.

В Италии влияние сюрреализма заметить трудно. «В Италии не было сюрреалистической группы в собственном смысле слова; журнал «Surrealismo», издававшийся писателем Курцио Малапарте, не был органом какого-нибудь объединения, но подборкой различных международных документов этого движения».(*Alexandrian S. L'art surrealiste. Paris, 1969, p. 134.*)

«Отсутствие реального исторического развития сюрреализма как течения в Испании» констатирует автор большого труда об испанском сюрреализме(*Ilie The Surrealist Mode in Spanish Literature. Ann Arbor*). «В отличие от Франции никаких манифестов, или высказываний, или намерений охарактеризовать теорию..., никакой группы, организующей движение», к тому же «фрейдистская психология никогда не пускала корни в испанской литературе».

Все это никак не смущает автора монографии, специалиста из США, из Мичиганского университета. Монография снабжена необходимой для ее появления теоретической посылкой. «Эта книга отвергает тезис, согласно которому писатели оказываются сюрреалистами только тогда, когда сознательно подражают первоначальной французской группе, или же произведение может именоваться сюрреалистическим лишь в случае соответствия эстетическим заявлениям Андре Бретона и его сообщников».

Чему же, однако, надо «соответствовать», чтобы стать испанским сюрреалистом? Отказ от «априорных Дефиниций» ведет к созданию крайне аморфного понятия, какого-то «безбрежного сюрреализма», к которому относимо все, что может быть принято за «элементы сюрреализма». В отклике на американскую книгу об испанском сюрреализме мадридский журнал справедливо замечал, что при таких критериях оценок «вся испанская литература сюрреалистична avant la lettre, ибо суть выражение характера народа абсурдного, вздорного, иррационального, анархического и т. д »(*«Insula», Madrid, 1970, Nr 284—288*). Действительно, приходится нередко встречаться с такой точкой зрения, согласно которой испанская литература говорила на языке сюрреализма, сама того не ведая.

Так, в американской монографии о сюрреализме оказывается Антонио Мачадо — «хотя Мачадо не был сюрреалистом», но все же автор склонен видеть в его искусстве «первые элементы современного кошмара». Там же Висенте Алейксандре — «хотя Алейксандре по сути романтик», страстно желающий «освободиться от темной половины своего существования». В. Алейксандре представлен типичным испанским сюрреалистом: он — «сюрреалист, не знающий об этом». Центральное место занимает Гарсиа Лорка, «Ода Сальвадору Дали» которого «прямо ведет нас на грань сюрреалистических дебрей», а сами эти «дебри» — сборник стихотворений «Поэт в Нью-Йорке». К числу произведений сюрреалистических отнесен сборник стихотворений Рафаэля Альберти «Об ангелах». Установлено сходство между «эсперпенто»(*Эсперпенто (от исп «esperpento» — «страшилище, nocмeшище, пугало») — жанр новелл Валье-Инклана.*) Валье-Инклана и сюрреализмом. «Тирaн Бандерас» Валье-Инклана — «важнейший роман в Испании, использующий сюрреалистическую технику», основанную на «принципе иррациональной логики», какой бы абсурдный и гротескный элемент ни появлялся, он трактуется как если бы был естественным».

Видно, как все здесь смешано. Конечно, об испанском сюрреализме говорить можно. К сюрреализму имело отношение искусство Хуана Миро, жившего, правда, в 20—30-е годы в Париже; в 30-е годы одной из главных фигур сюрреализма стал испанец Сальвадор Дали. Что же касается литературы, то выделение собственно сюрреалистического пласта крайне затрудняется вследствие специфической романтической традиции, необычайно живучей в испанской поэзии, и особенно вследствие сильного и очень усилившегося как раз к концу 20-х годов влияния «гонгоризма» Гонгорой увлекались тогда многие испанские поэты, и именно «гонгоризм» нередко принимается за испанский сюрреализм. Нетрудно отсечь от сюрреализма некоторые приписываемые ему произведения — «Тиран Бандерас», например, не сюрреалистическое, а реалистическое произведение, и «пугало», изображенное Валье-Инкланом, остается типическим образом тирана В общем все же испанский сюрреализм столь неопределенное понятие, что испанский журнал признавал «невозможно написать фразу «испанский сюрреализм» из страха, как бы наименование не соответствовало призраку».

Известный испанский литератор Г. Диас-Плаха подтверждает этот вывод своим рассказом о литературной жизни Испании конца 20 — начала 30-х годов. Студенческие литературные группировки Барселоны были в 20-е годы увлечены модернизмом, французскими школами. Среди них фигурировал и сюрреализм. «Из Парижа нас держал в курсе «сражений» сюрреализма Сальвадор Дали». В барселонских авангардистских журналах печатались французские дадаисты и сюрреалисты. Среди молодежных групп была, по свидетельству Диас-Плахи, группа «de los surrealistas», вдохновлявшаяся С. Дали, хотя тот бывал в Барселоне наездами (жил в Париже). В 1928 году барселонские авангардисты издали «Манифест» против всяческой традиционности, за всевозможные новинки, среди которых — кино, автомобиль и пр. Шумные манифесты испанских авангардистов подтверждают, что собственно сюрреализм не выделился в Испании в четко обозначенную школу, принципы его и границы были бесформенными.

Даже Гарсиа Лорка, один из этапов поэзии которого обычно связывают с сюрреализмом, писал в то именно время следующее: «Мой дорогой Себастьян, посылаю тебе два стихотворения. Хотел бы, чтобы они тебе понравились. Отвечают моей новой «спиритуалистской» манере, чистая обнаженная эмоция, освобожденная от логического контроля, но с чрезвычайной поэтической логикой. Нет, не сюрреализм...!»(*Garcia Lorca F. Obras completas. Madrid, 1962, p. 1620.*). Несколько позже он пишет, что его «suefio» («сны», «грезы») питаются «реальностью жизни, любви, повседневных встреч с другими людьми» и что «сверхреальность» или «сверхформы» он избирает с тем, чтобы «лучше понять реальность».

Для Гарсиа Лорки поэзия была «чем-то таким, что бродит по улицам» — реальность, а не сверхреальность увлекала этого поэта.

В 1935 году англичане заявили в «Первом английском манифесте сюрреализма», что «повсюду есть сюрреалистические группировки», а вот в Англии нет. «Манифест» этот возвещал о создании «организованного» сюрреалистического английского движения. Повторялись при этом французские догмы сюрреализма, цитировался, естественно, Бретон. «Мы заявляем о полном согласии с принципами сюрреализма, теми, что были впервыe изложены Андре Бретоном». Вместе с тем, «рассчитывая для освобождения человечества только на пролетарскую революцию, мы возвещаем о нашем безоговорочном присоединении к историческому материализму Маркса, Энгельса и Ленина». «Первый английский манифест сюрреализма» был подписан Дэвидом Гаскойном. «Недолговечный сюрреалистический журнал начал выходить — с достаточным опозданием — в 1936 году, но сюрреалистическое движение, хотя и оказало свое влияние на Дэвида Гаскойна и других молодых поэтов 30-х годов, никогда не было в Англии значительным»(*Daiches D. The Present Age in British Literature. Bloomington, 1958, p. 53.*).

# Сюрреализм

# 1.3. История

Заметной сюрреалистической группой была в начале 30-х годов чехословацкая. Ее появление было подготовлено активностью «авангардизма» в Чехословакии («поэтизм») и связями чешских «авангардистов» с французскими, даже известной ориентацией чехов на французские примеры. В 1934 году Витезслав Незвал стал во главе группы сюрреалистов.

Возникновение сюрреалистического очага в Чехословакии привлекает внимание двумя обстоятельствами, весьма характерными для распространения сюрреализма. Первое состоит в том, что Незвала и других сюрреализм увлек своим афишированным бунтарством, своей заявкой на революционность, на антибуржуазность.(*См. также о бельгийском сюрреализме: «Ашилль Шаве, крупнейший бельгийский сюрреалист..., будучи адвокатом, солидаризировался с трудящимися во время больших забастовок 1932 года в каменноугольном валлонском бассейне. Именно в это время он открыл сюрреализм, дух и смысл которого показались ему связанными с оорьбой за освобождение человека». («Le Drapeau rouge», 1969, 12 decembre)*)

Не успев появиться на свет божий, чешская группа сюрреалистов обратилась не куда-либо, а в Центральный Комитет компартии Чехословакии, дабы засвидетельствовать свои революционные намерения. И быстрый распад группировки (в 1938 году), отход Незвала от сюрреализма связан был с разочарованием в революционных возможностях сюрреализма, в политической линии Бретона.

Другое обстоятельство — решающее значение французского примера и активная роль Андре Бретона в насаждении сюрреализма. Никак нельзя сказать, что появилось несколько самостоятельных очагов сюрреализма, связанных с национальными традициями. Нет, все шло из Парижа, и сюрреализм не столько распространялся «своим ходом», в силу своей привлекательности, сколько именно «насаждался» Бретоном, с 30-х годов приложившим свои организационные способности к делу выращивания международного сюрреалистического движения. Весной 1935 года Бретон и Элюар появились в Праге, где выступили с докладами о сюрреализме и чтением стихов. В докладе 29 марта Бретон очень высоко оценил прилежание чешских поклонников и пропагандистов французского сюрреализма, выразив надежду на превращение Праги во второй сюрреалистический Париж. Бретон появляется и в других местах, где находятся сочувствующие ему, подбадривает и агитирует.

К 30-м годам вопрос о сюрреализме возникает применительно и к литературе Латинской Америки. Ранее, в 20-е годы речь могла идти, как правило, о творчестве писателей, оказавшихся в Европе, в ближайшем соседстве с французскими модернистами и под их влиянием.

Первое место занимает здесь, конечно, чилиец Уидобро Он был одним из организаторов журнала «Норд-Сюд», и опыты французских кубистов, сюрреалистов нашли отклик в его поэзии. Уидобро увлекала наукообразность тогдашнего модернистского искусства и идеи «отделение правды искусства от правды жизни», идеи «чистого творчества». Однако Уидобро был убежден, что «чистого автоматизма не существует». Уидобро отталкивали крайности сюрреализма.

В 1928 году в Париже появился кубинский писатель Алехо Карпентьер. Как только он приехал, Деснос пред ставил его Бретону, который пригласил Карпентьер; сотрудничать в «Сюрреалистической Революции». В ре дакции он познакомился с Арагоном, Тцара, Элюаром Бенжаменом Пере, со всей сюрреалистической группой

Но имя Алехо Карпентьера — среди тех, кто подпи сал «Труп», памфлет на Бретона. Впоследствии Карпентьер отмежевался от сюрреализма, резко осудив самый принцип сюрреалистического творчества.

Во второй преимущественно половине 30-х годов, к концу десятилетия, в Латинской Америке появляются собственно сюрреалистические группировки. В 1938 году такая группировка сложилась в Чили вокруг журнала «Мандрагора». Но крупнейшим чилийским поэтам сюрреализм был чужд, — сюрреалисты атаковали Неруду, а тот называл сюрреалистов «разрушителями». Тогда же соответствующая группа появилась в Мексике. Там выделился Октавио Пас, признавшийся позже, что Андре Бретон увлекал его больше, чем национальная мексиканская литература. Пас сотрудничал в Париже с бре-тоновской группой. Заметное влияние оказал сюрреализм на поэзию Аргентины, где еще в 1926 году Альдо Пеллегрини организовал первую испаноязычную сюрреалистическую группу, правда недолго существовавшую (впрочем, как и все латиноамериканские сюрреалистические объединения).

Некоторые из латиноамериканских сюрреалистов не просто переносили опыт французской школы в родные края — они даже писали по-французски. Такая откровенная ориентация на французские образцы означала, что и в испаноязычной культуре сюрреализм не смог пустить глубоких корней, которые бы обеспечили сюрреализму долгожительство в странах Латинской Америки. «Сюрреалистические формы Повествования, — пишет исследователь латиноамериканской литературы, — ле соответствуют состоянию культуры большинства стран; в ее почве с трудом пускают корни формы запутанные; психологическая интроспекция не адаптируется сознанием, обращенным во вне. То, что ему соответствует — что возникает, — это реализм живописный и социальный»(*Zum Felde A. La narrativa en hispanoamerica. Madrid, 1964, p. 30.*). И реализм, в котором «характеры, конфликты, проблемы — все национально».

Правда, этому выводу, как кажется, противоречит следующее заявление Альдо Пеллегрини: «Французское влияние, наиболее заметное в новой американской поэзии — влияние сюрреализма»(*Pellegrini A. Antologia de la poesia viva latinoamericana. Barcelona, 1966, p. 9*). Но в первом случае речь шла о прозе, во втором — о поэзии. Кроме того, во втором случае высказывается сторонник сюрреализма, так что возможны преувеличения. И, наконец, следует учесть стороннее, латиноамериканское восприятие сюрреализма, не совсем соответствующее тому, чем он был на самом деле. Как вообще модернизм, сюрреализм увлекал порой тем, что «возбуждал». Вот и Пеллегрини ценит сюрреализм за «ошеломляющую свободу выражения», за «экспериментальный характер». И здесь, таким образом, привлекала претензия сюрреализма на ревоционность. Воспользовавшись этим призывом к свободе, латиноамериканские поэты действовали затем уже по-своему.

В 30-е годы организуются международные выставки сюрреализма — в Копенгагене (1935), в Нью-Йорке и Лондоне (1936), в Токио (1937), в Париже (1938) и др. Парижская выставка была, пожалуй, кульминационным моментом развития сюрреализма, распространения его влияния, которое, к тому же, переходит за рамки собственно сюрреалистического движения, — возникло стремление к «внешнему подражанию произведениям, созданным художниками-сюрреалистами».

При всей энергии Бретона, при всем его стремлении рыдать желаемое за действительное, создать впечатление исключительной жизнеспособности сюрреализма, отождествить сюрреализм с духом юности и т. п., на протяжении 30-х годов сюрреалистическое движение скорее йачинает гаснуть, чем разгораться Изменилось время. «Социальные условия, — писал в 30-е годы Арагон, — которые сделали возможным... бегство от реальности, к магическим образам, то, что называют «Парижской школой», эти социальные условия ныне не существуют». «Ныне» для Арагона — это время Народного фронта, время социальной борьбы, вовлекающей художников. Действовали и заложенные в сюрреализме противоречия, сказывалась невозможность привести в стройную, логическую систему тогдашние политические, философские и эстетические лозунги Бретона — лозунги пролетарской революции и «автоматического письма».

Призывая к революции, Бретон подталкивал своих соратников на путь, который уводил их из мира подсознательного, из мира «грез» и «автоматического письма» — без чего Бретон сюрреализма не мыслил. Приковывая художников к «автоматическому письму», Бретон, напротив, отгораживал искусство от общественно-политической борьбы, в которой видел тогда смысл движения. Пытавшиеся оставаться художниками единомышленники Бретона оказывались в положении раскольников или же преобразовывали движение в чисто художественное, а значит лишали его претензий на революционное, пытающееся соперничать даже с коммунистическим, т. е. лишали сюрреализм того, в чем видел смысл сюрреализма Бретон.

Вторая мировая война, конечно, помешала «естественному» развитию сюрреалистического движения. Но не только и не столько в ней дело. Сюрреализм в том виде, в каком его мыслил Бретон — и в каком он действительно сюрреализмом является — чах сам по себе. Единственно подлинная форма сюрреализма грозила остаться при одяом правоверном — Андре Бретоне Единственно правоверная форма сюрреализма сама из себя творила вероотступников. Чтобы существовать, сюрреализм вынужден был менять форму, хотя в этом и не сознавался, чтобы не признаться в самоотречении

Война не просто затруднила деятельность сюрреалистов на территории Франции и других стран Европы. Война, оккупация, Сопротивление — все это оказалось аргументом против сюрреализма. Споры об «отечестве» перестали быть только теоретическими. Так лихо пригвожденные сюрреалистами к позорному столбу за «обуржуазивание», коммунисты гибли, защищая родную землю от фашистов, а не забывавшие напомнить о своем антифашизме сюрреалисты во главе с Бретоном перебрались подальше, в Америку. Не случайно Бретон в годы войны окончательно потерял последнего своего приверженца из числа крупных французских писателей — Поля Элюара. Элюар вернулся в компартию в 1942 году, и это было актом разрыва с анархизмом и политическим левачеством, с сюрреализмом в искусстве. Элюар вновь оказался рядом с Арагоном, но уже в ином лагере, в лагере реализма. И в лагере писателей подполья, писателей антифашистского Сопротивления.

Почти одновременно Бретон порвал с Дали, но по причине противоположной. Дали откровенно славил фашизм, стал поклонником генерала Франко и Гитлера, в котором увидел нечто родственное сюрреализму, «существо параноическое», а выше всего ценил деньги, цинично признавая: «главное иметь много денег. Я живу там, где денег побольше». Дали компрометировал сюрреализм, и Бретон отлучил его от своей веры. Но это не помешало Дали оставаться сюрреалистом, что само по себе ставило под сомнение важнейший, исходный для Бретона тезис об органической революционности сюрреализма, о том, что сюрреализм есть некая гарантия революционности — и политической, и философско-эстетической.

Отбыв в марте 1941 года от ставших негостеприимными берегов воюющей Европы, Бретон прибыл на Мартинику. Там он нашел единомышленника в лице Эме Сезэра, предпринявшего издание журнала «Тропики», в котором и обосновалась часть прибывших в Америку сюрреалистов. И снова — во-первых, сюрреализм воспринят как символ освобождения, во-вторых, решающее значение для возникновения мартиникского его очага имело появление Бретона. Позже и Сезэр оставит сюрреализм — подобно множеству других.

Но и само обращение Эме Сезэра к сюрреализму было весьма специфическим — и в то же время показательным для увлечения сюрреализмом в странах Латинской Америки, да и во многих других местах. «Более властный постулат влечет Сезэра к сюрреализму: в той мере, в какой тот предлагает..., благодаря автоматическому письму, прояснить подсознательное..., антильский негрб, разъединенный с самим собой чуждой ему культурой, может видеть в сюрреализме возможность обрести свою подлинную личность»(*Kesteloot L. Aime Cesaire. Paris, 1962, p. 31.*). Больше того, сюрреализм показался Сезэру «кодом», «шифром», в котором можно было бы укрыться от вишийской цензуры, и при этом сказать обо всем — «о коррупции властей, о гневе свободных людей, о грядущем очищении». Если еще представить себе, что мысли и чувства Сезэра всегда питались мыслями и чувствами народа, то понятным станет не только быстрый отход Сезэра от сюрреализма, но и то, что, увлекшись сюрреализмом, он увидел в нем скорее то, что ему нужно было, чем то, чем был на самом деле сюрреализм. Сезэр «прибег к услугам сюрреализма», а не следовал ему.

Европейские сюрреалисты несколько оживили сюрреалистическое движение в Америке — в Мексике, Чили, Венесуэле. Но истинно весомым оно стало лишь в США(*До того времени американцы знакомились с европейской новинкой. «В 1931 году имела место первая исключительно сюрреалистическая выставка в Америке, но все экспонаты были европейскими». (J а п i s S. Abstract and Surrealist Art in America. New York, 1944, p. 87).*), где в августе 1941 года появился Андре Бретон, где оказались и некоторые другие из европейских его приверженцев. С 1942 года ими издается журнал с бравурным названием «VVV» — «Тройное В», т. е. «тройная победа» (V — от лат. «victoria», фр. «victoire»).

Не до побед было, однако, сюрреалистам. Тем более, что с момента появления на американском континенте Бретон заметно меняет свою программу. В переменах выразилось то фиаско, которое потерпело сюрреалистическое движение как движение политическое, взявшее на себя смелость преобразовать мир, совершить социальную революцию, оставаясь при этом движением сюрреалистическим, со всеми вытекающими отсюда противоречиями, двусмысленностями и органической слабостью. Не признавая поражения (что характерно вообще для Бретона), сюрреалисты мало-помалу ретировались с поля социальных сражений так, как они ретировались с полей сражавшейся Европы*Тристан Тцара писал, что в журнале «VVV» даже в форме ребуса читатели не смогли бы обнаружить слов и образов, касающихся войны и оккупации. (Тzarа Т. Le surrealisme et 1'apresguerre. Paris, 1948, p. 74).*.

Позже, уже после войны, сюрреалисты открыто заявят об изменении своей социально-политической позиции: «С нетерпением желая ускорить приближение царства свободы, мы одно время присоединились к мерам, подготавливавшим... пролетарскую революцию... Сегодня мы поднялись на иной уровень для того, чтобы трудиться во имя приближения царства свободы. Мы ищем ключ, мифический по его сути...»(*Bedouin. Vingt ans du surrealisme 1939-1959. Paris, 1961, p. 310*).

Бретон выдвигает лозунг — «Пригрбзить революцию», или «Грезить о революции» (Rever la Revolution). Как истинные идеалисты, сюрреалисты противопоставляют марксистской теории революции идею «тотальной революции», делая акцент на тотальном преобразовании психологии, и не считаясь с тем, что такое преобразование немыслимо без революционной перестройки материальных условий бытия человека. Сюрреалисты пообещали кардинально изменить взгляды, верования, — переставив человека с ног на голову, точнее, закрепив его в этом неестественном, но предпочитавшемся сюрреалистами положении.

Это не было движением вперед — хотя, конечно, как движение вперед изображалось в трудах некоторых историков и теоретиков сюрреализма(*Следует иметь в виду одну особенность значительная часть движения о сюрреализме принадлежит участникам сюрреалистического сюрреализма. Трудов о сюрреализме за рубежом немало, но изучение ров сюрреализма должным образом не отделилось еще от его рекламирования.*), — это похоже было на возвращение назад, к периоду до сближения с коммунистическим движением, до «политизации» сюрреализма, к исходной точке начала 20-х годов. В «Пролегоменах к третьему манифесту сюрреализма» («Рrоlegomenes a un troisieme manifeste du surrealisme», 1942) Бретон озабочен не столько «прекращением эксплуатации человека человеком», сколько «проблемой отношений мужчины и женщины», И не случайно: ведь уже в 30-е годы в эссе «Безумная любовь» («L'amour fou», 1937) Бретон пообещал преобразовать мир, используя для этого «половую любовь и единственный двигатель мира — желание». С подозрением относившийся некогда к поэзии Бретон и в «Безумной любви» и в «Пролегоменах» заговорил о свободе языком поэта — образным, загадочным, туманным. Пренебрежение к истории, свойcтвенное сюрреализму на его «юношеском» этапе, вновь возвращается в манифесты Бретона, как и ставка на абсолютную свободу «я». «Индивидуальное сопротивление — единственный ключ от дверей тюрьмы», — пишет Бретон в 1942 году и тем самым замыкает кривую двадцати лет своего движения, замыкает иллюзорным освобождением индивидуума в мире, остающемся несвободным.

А тем временем, далеко от тех берегов, к которым причалил Бретон, шла война... Бретон размышлял о войне в статье «Черный свет» (1943). Не цели, не основания войны, а ее «структура» интересовала Бретона. Он, правда, осудил фашизм, «жестокую мистику» милитаризма. Осудил попутно, по пути своих отвлеченных и не лишенных претенциозности рассуждений о «суперструктуре» и «инфраструктуре». На фоне такого очевидного, такого недвусмысленного факта, как война, перед лицом такой очевидности, как фашизм, теоретизирования Бретона насчет человеческого любопытства, потребности в детскости и пр. кажутся особенно неуместными и уклончивыми.

«Три лика Зверя» — Гитлера, Муссолини и Микадо Бретон заклеймил в 1942 году в речи «Положение сюрреализма между двумя войнами». Заклеймил опять-таки попутно, в очередном славословии сюрреализма как символа свободы и юности, в очередном повторении идеи о всемогуществе основанного на фрейдизме «автоматизма», «объективной случайности» и вторжения в «мифическое бытие».

В эссе «Тайна 17» («Arcane 17», 1944) Бретон размышлял о духе Сопротивления; он классифицирует участников Сопротивления на высшую и низшую категории и предупреждает о том, что Сопротивление — это еще не все. Определяя здесь свободу как оппозицию всякому угнетению, Бретон напоминает, что свобода — не «состояние», что она динамична. По классификации Бретона, освобождение Франции — всего лишь негативная, не созидательная идея, борьба против болезни, но не само здоровье, коим является истинная, высшая идея свободы. Эта высшая идея оказывается составной частью бретоновского «нового мифа», «созиданием света», чем заняты поэзия, любовь, «смыкающиеся на наименее обнаруженной точке человеческого сердца».

Бретон слишком далеко забрался в поисках идеального места для размышлений. Вот он в море, у берегов Канады, у какой-то Дырявой Скалы... Место это, по всей вероятности, поэтическое, навевающее грезы, но из этого прекрасного далека трудно судить о Сопротивлении, развернувшемся на земле Европы. Все, что может сказать Бретон о величайшем сражении современности — «скандальное состояние дел», скомпрометировавшее «мужчину» и «его принципы». «Мужскую систему» общества Бретон мечтает заменить «женской системой», царством любви и доброты.

Бретон вернулся во Францию весной 1946 года. Накануне возвращения ему удалось зажечь еще один очаг сюрреализма — на Гаити. Известный французский писатель появился там в ореоле не только своей известности, но и своей афишированной, акцентированной революционности, что, как мы видели, нередко прокладывало путь сюрреализму. Вокруг тамошнего поэта Рене Депестра возникает не столько литературное, сколько политическое движение, в котором сюрреализм Бретона играет роль повода для проявления давно накопившегося и искавшего себе выход возмущения местной диктатурой. Депестр тоже прибег к услугам сюрреализма, а не пошел за ним. Печать Гаити писала о сюрреализме как об «антифашистском движении, не пропускавшем случая подтвердить свою веру в законные стремления человека к социальной справедливости и свободе».

Так воспринимали сюрреализм на Гаити, так очень часто его воспринимали в странах, где сюрреализм был новинкой, где искали повода для выявления потребности в протесте и обновлении, где принимали сюрреализм вначале «по одежке», по дерзким и волновавшим чувства призывам Бретона

Во Франции его воспринимали иначе. Во Франции он не был новинкой. Во Франции он был промерен меркой Сопротивления, меркой тех бед, которые обрушились на Францию, меркой Освенцима и Бухенвальда. Понятна поэтому та резкость и непримиримость, с которой оценил сюрреализм Жан-Поль Сартр. Это произошло в апреле и мае 1947 года, в статьях, опубликованных в журнале «Les Temps modernes» и относившихся к циклу «Что такое литература?». Сартр тогда, под влиянием войны и Сопротивления, заявил об ответственности писателя, об его «ангажированности», вовлеченности в борьбу, о неизбежной зависимости человека от общественных обстоятельств, от исторической ситуации

Сюрреализм же для него был примером «абсолютного бунта», напоминающего поэтому «фейерверк». Сартр не сомневался в искренности намерений сюрреалистов в их отвращении к буржуазии. Но «они разрушают буржуазное существование и сохраняют его со всеми нюансами»; «тотальное уничтожение, о котором сюрреализм мечтает... никому не причиняет зла именно потому, что оно тотально. Это абсолют, место которого вне истории, это поэтическая фикция», И приговор: «Сюрреалисты остаются паразитами класса, который они оскорбляют, их бунт вне революции».

В 1947—1948 годах с резким осуждением сюрреализма выступил Тристан Тцара, в конце 20-х — первой половине 30-х годов поддерживавший Бретона. Тцара увидел вырождение сюрреализма: вслед за попытками «связать мечту и действие», перебросить мост к революции сюрреалисты занялись «заумным колдовством».

Тогда же еще один видный французский писатель, тоже из бывших сюрреалистов, тоже прошедший через Сопротивление, сказал — «сюрреализм против революции». Этим писателем был Роже Вайян. В 1948 году он издал под таким названием небольшую книгу. Р. Вайян отметил как симптоматичный факт то, что первые заявления Бретона по возвращении во Францию были опубликованы в «Фигаро». «Так кончился «заговор молчания», который буржуазная пресса противопоставляла с 1925 года, дерзостям сюрреалистической группы и ее руководителя...»(*Vai11and R. Le surrealisme contre la revolution. Paris, 1948, p, 11*). Бретон, заявивший в своем первом манифесте об «абсолютном неконформизме сюрреализма», публикуется в «Фигаро». Вайян высказал ту же, что и Сартр, мысль о социальном паразитизме сюрреализма, о его мелкобуржуазной способности жить «en marge», «вне» и «возле» подлинного дела. «Война вынудила нас пересмотреть многие из наших взглядов», — писал Вайян. Война подорвала это состояние «en marge», вынудила «принять бой»; «примечательно, — продолжает Вайян, — что среди подписавших «Сюрреализм в 1947 году», кроме Бретона, нет почти никого из сюрреалистов 1925 года». А подписавшие — это те, кто, как и сам Бретон, сумели и в годы войны оказаться «en marge», вне подлинной борьбы. И тем самым превратиться в вирус, который буржуазный организм уже может усваивать и даже использовать в своих целях.

Действительно, после 1945 года, во взбудораженной войной Европе, которая переживает момент «вовлеченности» искусства в политику, в заботы человеческие, Бретон, отступающий даже от своих собственных довоенных лозунгов, приготовившийся «грезить революцию», кажется шагающим не в ногу со временем, кажется анахронизмом.

Подтвержденный в 1947 году в резкой форме разрыв с коммунистами лишь усиливал это впечатление. Пренебрежительное отношение к такой реальности, как Советский Союз, раскрывало утопизм сюрреализма, все более склонявшегося к чисто мифическому освобождению личности. Считая главной бедой национализм, Бретон ставит под сомнение патриотическую деятельность коммунистов, в тоне извинения пишет даже о тех скупых похвалах, которые он в годы войны адресовал борющейся Франции, «французскому духу».

Несмотря на броские лозунги, которые продолжал выдвигать Бретон, несмотря на все его попытки организационно укрепить ослабевшие ряды его единомышленников (от парадной Международной парижской выставки 1947 года до VIII Международной выставки 1959 года, привлекшей внимание благодаря дополнительным средствам, использованным сюрреалистами, — ее темой был эротизм), сюрреалистическое течение иссякает и в Париже и в других центрах, разбивается на едва заметные ручейки. «Бретон остался в одиночестве, с горсткой приверженцев, рассеянных по всему свету, без реального на мир влияния»(*Воisdеffrе P. de Une histoire vivante de la litterature Qaujourd'hui Paris, 1968, p 321.*).

«Выше всего — независимость», — повторял Бретон. Звучали слова эти красиво, но она, эта независимость, все более смахивала на независимость приживалок, живущих воспоминаниями о былом величии. Так, редакторы выходившего с 1948 года сюрреалистического журнала «Неон» (он просуществовал совсем немного), декларировали свой аполитизм — и в то же время не забыли напомнить о том, что Бретон сохраняет приверженность «тотальной революции». Под крылом выдвинутого Бретоном в «Неоне» лозунга и созревал аполитизм сюрреалистов нового набора. Этим лозунгом были туманные и поэтические призывы «Naviguer. Eveiller. Occulter». («Странствовать. Пробуждать. Заниматься оккультизмом»).

«Новый» курс сюрреалистов чисто словесно расширял проблему свободы до метафизики «абсолютного бунта», до колдовской зауми оккультных «чудес» — а в области практического действия Бретон и его немногочисленные сподвижники не выходили за пределы мелкой возни в анархических и троцкистских группировках. На обуржуазивание «чистого бунта» указал даже Альбер Камю. В конце 1951 года, после появления книги Камю «Бунтующий человек», между ним и Бретоном произошел обмен раздраженными репликами.

Анархические призывы Бретона, его апелляция к «тотальной свободе» в изменившихся социальных условиях кажутся такой очевидной «поэтической фикцией», что превратить их в послевоенной Европе в знамя, способное воодушевить и объединить целое движение, не удавалось. Удалось привлечь к себе лишь незначительное число политиканов или же художников, способных оценить возможности «автоматического письма» — но это значит свести сюрреализм к чисто литературной, относительно камерной по задаче и по значению школе. Это и значит вернуть сюрреализму его значение, освободив от неподтвержденных делом претензий Бретона и его поклонников, всегда сопротивлявшихся «сужению» сюрреализма. Бретон и его сторонники попытались возложить на сюрреализм задачи, которые он не в состоянии был выполнить в силу своей «надреали-стической» сущности. Вот противоречие, которое пронизывает всю историю сюрреализма. Поэтому и общественно-политические задачи, сформулированные Бретоном в 30-е годы, выполняли лишь те сюрреалисты, которые сюрреалистами переставали быть. Коль скоро Бретон отстаивал сюрреализм, «автоматизм» и оккультизм, — он сам «сужал» движение, обрекал его на постепенное истощение. «Тотальная свобода» расширяла сюрреализм чисто словесно, делая его «поэтической фикцией», — в схватке с Историей Бретон потерпел сокрушительное поражение. А по мере истощения сюрреалистического движения все выше поднималась фигура самого Андре Бретона — первого и последнего представителя международного сюрреализма... Не случайно и интерес к проблеме сюрреализма вновь несколько оживился в 1966 году, тогда, когда умер Бретон, — когда возник вопрос, умер или нет вместе с ним сюрреализм.

Впрочем, дело не только в смерти Бретона и естественном стремлении подвести в связи с этим итоги. Дело в том, что в. 60-е годы несколько оживился интерес к сюрреализму в силу целого комплекса и социально-политических, и собственно художественных причин.

Вот и Арагон вдруг заметил, что слова «реализм» и «сюрреализм» имеют общий корень, и попытался оценить возможности сюрреализма применительно к «экспериментальному роману» («Гибель всерьез», «Бланш, или Забвение»). Вообще сюрреализм как бы ожил под пером сторонников «реализма без берегов». Сюрреализм даже превращается в «берега» этого «безбрежного реализма». Так, Пьер Дэкс в книге «Новая критика и современное искусство» (1968) все мировое искусство разделяет на «традиционное», или «устаревшее», и «современное», для которого «реальность — только на полотне». «Современное» возникло благодаря усилиям символистов и кубистов Сюрреализм, по мнению Дэкса, «обобщил» этот процесс осовременивания искусства.

Филипп Соллерс, вдохновитель парижского журнала «Тель кель», органа сегодняшних «авангардистов», провел прямую линию к сюрреализму, к Бретону. Вслед за сюрреалистами, группа «Тель кель» попыталась навести мосты к социальной революции. Имя Бретона поставлено рядом с именем Маркса. «Письмо и революция», — так называется интервью Соллерса от апреля 1968 года. «Революция здесь теперь», — заявляет его группа в мае 1968 года. «Антироман на службе революции», — звучит наиновейший лозунг. «Сюрреализм на службе революции» — это уже было...

Как и сюрреалисты, современные литературные структуралисты главным средством социального преобразования считают свой философско-художествеыный принцип, — в данном случае это принцип «письма»: «Письмо как функция социального преобразования», — так называется, например, статья Ф. Соллерса («La Nouvelle critique», 1968, mars). Мы свидетели новой фазы в эволюции парижской «школы письма». Раздражённо повернувшись вначале «спиной к истории», она резко изменила позицию в последнее время. Новые времена вынуждают писателей осознать свою роль в обществе — чего, например, стоят майские события 1968 год в Париже! Но эстетика сегодняшнего "авангардизма" сложилась в длительной традиции чисто эстетической , революционности, да еще обработанной аполитичным «антироманом» 50-х годов. Получается такое же, как и у сюрреалистов 30-х годов, противоречивое и странное сочетание.

Как от идеи социальной революции перебросить мост к изъятому из социальных условий и идеологий первоэлементу «письма» (у сюрреалистов соответственно — «автоматического письма»), к литературе чисто лабораторной и камерной, «чистой»? Как связать социальный нигилизм, лежащий в основе структуральной эстетики, с гуманизмом и пафосом утверждения, лежащими в основе социальной революции? Как можно устоять на столь неестественно раздвинутых ногах! Чтобы их сдвинуть и обрести большую устойчивость, «школа письма» в последнее время и пытается навести мосты от идеи социальной революции к самой сути эстетики «письма».

Предлагается считать началом или даже аналогией социальной революции — само «письмо», его нетрадиционность. Вот так, например: «Именно изменение письма приводит мир в состояние производить мир иным образом». Или вот: «Двойное изменение — изменить жизнь, изменить мир», «die Welt verandern», как буквально писал Маркс, — проходит через знаки на бумаге».

Современным «антироманистам», по-боевому настроенным, кажется, что, взрывая язык, они подводят смертельную мину под буржуазное общество. Они уверены, что истинная революция начинается с того момента, когда язык заменяется «письмом», когда с пролетариатом начинают говорить на непривычном, невнятном языке. По их мнению, адресовать пролетариат к внятности, к доступности — значит воспитывать конформизм, направлять не по революционным, а по проторенным дорогам. Чем менее понятен текст, тем он революционнее. Синонимом порицаемой буржуазности стал для «школы письма», вслед за языком, роман. Парижским «авангардистам» кажется, что «оспорить повествовательные формы — это уже означает подвергнуть сомнению буржуазную идеологию», ибо «капиталистический период покоится прежде всего на примате слова нaд письмом».

Однако стоит ли забывать о том, что попытки покончить с буржуазией путем ликвидации или языка, или романа, или поэзии делались многими и задолго до появления «Тель кель»? Стоит ли забывать о том, что невозможно заметить того потрясения, которое испытало буржуазное общество вследствие этих попыток? И о том, что довольно легко увидеть ущерб, нанесенный этими попытками искусству? «Чтение, отрешенное от смысла», «литература, как нечто закрытое, подвергающее сомнению все гуманистические концепции акта творчества», — с таким искусством не выйдешь к обществу, не выйдешь к подлинной, а не словесной революции. Как не удалось это сделать и сюрреализму.

Не случайно, должно быть, и сами сюрреалисты ныне не очень-то настаивают на принципах сюрреализма, предпочитают самые туманные и неопределенные рассуждения о том, что есть сюрреализм. Сюрреалисты пытаются оживить сюрреализм и возбудить внимание к нему за счет социально-политических событий последних лет. Один из последних адептов и руководителей сюрреализма Жан Шюстер пишет о «благоприятных объективных условиях — обновлении революционной мысли и действия»(*«Le Monde», 1969, 4 octobre,*). Действительно, с оживлением анархизма сейчас как бы оживился сюрреализм, или скорее интерес к нему. Его поклонники с гордостью напоминают, что на стенах домов Латинского квартала в Париже в мае 1968 года можно было прочитать слова «Бретон» и «сюрреализм». Это верно, но это еще раз подтверждает органическую связь сюрреализма с анархизмом.

Недаром такой нашумевший теоретик современного левачества, как Герберт Маркузе, именно в сюрреализме нашел подходящую для его целей, для его программы доктрину. «С сюрреалистами бретоновского типа автора «Опыта об освобождении» роднит ощущение безвыходности тупика, в который завела мир капиталистическая Цивилизация, и убеждение в том, что выход из него возможен только в форме прорыва, который был бы полным, окончательным и абсолютным разрывом со всем реально существующим... Но главное, что роднит Маркузе с сюрреалистами подобного типа, это убеждение в том, что энергию — положительное содержание! — такому «социальному перевороту» даст человеческое под. сознание, либидозный порыв... Вся культура буржуазной эпохи возникающая, стало быть, как результат известной репрессии, известного давления на либидозный порыв индивида, представляется ему чем-то насквозь фальшивым, достойным лишь осмеяния и уничтожения. Как и Бретон, Маркузе сначала отождествил политиче. скую революцию с эстетической (художественной), а затем все время занимался «подменой тезиса», ставя на место одной революции — другую... Маркузе (как и Бретон) находится в ситуации постоянного колебания между эстетизацией политики и политизацией искусства»(*Давыдов Ю. Сюрреалистический революционаризм Гербта Маркузе. «Вопросы литературы», 1970, № 9.*).

Разве не красками самого отчаянного анархизма окрашены были университетские стены в памятном мае 1968 года? Вот некоторые из начертанных на стенам лозунгов: «Ничего», «Здесь спонтанируют», «Изобретайте новые половые извращения», «Освободитесь от Сорбонны (спалив ее)», «Никаких экзаменов», «Да здравствует насилие», «Насилуйте вашу alma mater» и т. п И рядом совершенно сюрреалистические лозунги, сюрреалистические и по сути, и по вызывающему тону, по шокирующей броскости: «Фантазия берет власть» «Мечта — это реальность», «Будьте реалистами, требуйте невозможное», «Мои желания это и есть реальность», «Надо систематически исследовать случай», «Наслаждайтесь здесь и сейчас», «Все — дада», «Да здравствует сюрреализм». Вот и поздний французский сюрреалист Андре Пейре де Мандиарг стал сочинять листовки, которые разбрасывались во время майских событий в Па риже. На листовках изображена роза и воспроизведены стихи о «Розе для Революции», со ссылками на Фиделя Кастро и с надеждой на Латинский квартал, где, по убеждению сюрреалиста, пустила корни эта красная роза, «столь безмерная, что Францию всю она покроет»

Одновременное оживление анархизма и сюрреализма не подтверждает, а опровергает тезис о некоей абсолют ной революционности сюрреализма, тезис, на которое сторонники сюрреализма особенно сейчас настаивают надеясь, что сюрреализм выживет хотя бы за счет отвлеченных и туманных определений его революционности и его пролрессивности. Таких, например: «сюрреализм — это ностальгия и надежда», сюрреализм — это реализация лозунга «каждому по его желаниям».

Последняя фаза сюрреализма — превращение его в нечто загадочное. «Сюрреализм — загадка», — пишется в специальном номере журнала «Эроп».

Он отождествляется то с «искусством воображения» (разве, однако, искусство обходится без воображения?), то «со всем странным», то со всем, «что эпатирует буржуа». В одной из статей сообщается, что вообще «все сюрреалисты», но не знают об этом, как г-н Журден не знал, что говорит прозой.

В «юбилейном» — посвященном 50-летию выхода в свет «Магнитных полей» — номере газеты «Монд» от 4 октября 1969 года прямо говорится, что нынешний сюрреализм «не может быть понят», что он «не имеет программы». Именно такой, безликий, сюрреализм его приверженцы считают вечным — в отличие от «исторического», смерть которого очевидна даже приверженцам сюрреализма. Жан Шюстер сообщает, например, следующее: «Констатируя отсутствие какой бы то ни было связи в сюрреалистическом движении, в феврале месяце (1969 г. — Л. А.) некоторое число моих друзей и я сам решили предоставить его судьбе, которая нас более не касается». И далее: «Номер 7 журнала «Аршибра», датированный мартом 1969 года, но подготовленный в январе, — последняя манифестация сюрреализма как организованного движения во Франции».

Кажется, ясно. Но Шюстер завершает свое сообщение словами «сюрреализм жив». При этом «историческому» сюрреализму противопоставляется сюрреализм «вечный», т. е. безликий.

Само это противопоставление говорит о смерти «исторического» — г. е. единственного, существовавшего на самом деле сюрреализма. Ведь «вечный», т. е. безликий, лишенный программы, превращенный в символ надежды, — это не сюрреализм, это плод воображения сторонников сюрреализма, которым не под силу мысль о его кончине.

Совершенно прав автор одной из статей в посвященном сюрреализму номере журнала «Эроп»: «Сюрреализм умер окончательно. А то, что он укрывается ныне оккультизме, в алхимии, в изотеризме, это побуждает нac видеть в нем движение, которое история обогнала. По нашему мнению, истинные сюрреалисты — это те, которые поняли, что поиски сюрреальности открывают дверь обскурантизму и реакционной мифологии». Ведь даже в случае с парижской «школой письма», противоречия и метания которой так напоминают нам о противоречиях и метаниях сюрреализма, речь не идет о возрождении сюрреалистического движения. Речь идет об оценке наследия сюрреализма, о дележе этого наследства — а когда делят наследство, значит в доме есть покойник.

# Сюрреализм

# 2.1. Теория

Итак, история сюрреализма — это история необходимого приобщения бунтарей к социальной революции, история неизбежного поражения вольнонаемных идеологов «тотального отрицания» в их схватке с Историей, история превращения лозунгов «абсолютной свободы» в лозунги абсолютно троцкистские.

Сюрреалистическая теория, как и история сюрреализма, раскрывает его суть, характер его претензий. Теория раскрывает претензию сюрреализма на то, чтобы быть не только общественно-политическим движением, но чем-то, вроде философской школы, дающей новое представление о действительности. «Передвинуть границы так называемой реальности», — вот, согласно Бретону, главная задача сюрреализма.

«Мы ничего общего не имеем с литературой...».

Нет, сюрреалистам не до искусства, не до литературы: в эпоху кризиса, в эпоху, когда, как казалось сюрреалистам, даже разум скомпрометирован, даже действительность потеряла свой действительный характер, необходимо было прежде всего найти замену разуму, открыть новые средства познания, обнаружить подлинную реальность — «сверхреальность». То, что для дадаистов было предметом сенсационных деклараций, для сюрреалистов стало основой гносеологии, основой философской системы. Сюрреалисты не просто теоретизировали — они кажутся опутанными теоретизированием как липкой паут-иной, из которой нелегко выбраться к творчеству, к художественной практике.

Освобождение человека казалось сюрреалистам в первую очередь, а то и всецело делом освобождения сознания, высвобождения «духа». Сюрреалистическая философия сразу же отразила и выразила своеобразие сюрреалистической революции — как чисто духовно-индивидуалистической, расковывающей личность с помощью «reve», с помощью «сна, алкоголя, табака, эфи ра, опиума, кокаина, морфия».

Правда, сюрреализм попытался вырваться из плена индивидуализма, пытался найти способ воссоединения субъективного и объективного, личного и общественно, го. Сюрреалисты, повторяем, искали всеобъемлющую концепцию: для них и идеализм, и материализм были узки и однолинейны. Они хотели протянуть нити от самых глубин «я» к космосу и обратно, связать все и вся в один узел, найти «ключ», которым можно было бы отпереть вселенную, все ее помещения.

Что же получилось из этой дерзкой затеи?

Эссе Арагона — «Волна грез», или «Волна снов» — «Une vague de reves» — появилось осенью 1924 года Этот небольшой «этюд» можно считать фокусом, изначальным пунктом сюрреалистической теории. В нем зафиксировано то мгновение, когда человек становится сюрреалистом, то состояние, которое знаменует начало его освобождения — и одновременно начало философствования. Заметим, что у порога лежит в качестве обязательного и решающего звена полное, категорическое отключение от внешнего мира. Сюрреалистическое теоретизирование начинается тогда, когда удастся усыпить разум — тогда и набегает «волна грез».

«Временами я внезапно теряю нить своей жизни Эти моменты, когда все ускользает от меня, когда огромные трещины возникают в дворце вселенной, — я бы ради этих моментов пожертвовал всей моей жизнью Тогда я улавливаю во мне случайное, я улавливаю сразу же, каким образом я себя превосхожу: случайное это и есть я...».

Итак, открытие истины — это возвращение к «я», погружение в «я». Этот процесс знаменует у Арагона выключение «я» из сковавшей его косной, как казалось сюрреалистам, системы внешних ценностей — «родина, честь, религия, добро, трудно узнать себя среди эти бесчисленных вокабул». Расковавшееся «я» обнаружи вает, «что сущность вещей никоим образом не связан» с их реальностью, что есть иные, кроме реальных, связи» — обнаруживает «случай, иллюзию, фантастику грезу». Вот их-то Арагон «соединяет и согласовывав в одном понятии — сюрреальность». «Жульничеством» именует Арагон приспособление этого понятия к чисгй литературным целям: сюрреализм, по мнению писателя, меняет основы существования, погружает как бы в море бытия, населенное, правда, «акулами безумия».

Арагон рассказывает, как сюрреалисты, собираясь вместе, «открывали странные области себя самих», проникая в бессознательное и вызывая оттуда образы, которые «становились реальностью». «Они обретали характер видимых, слышимых, осязаемых галлюцинаций. Мы испытывали всю силу образов. Мы теряли власть над ними. Мы становились их владением, их обрамлением».

Сюрреализм для Арагона — автора «Волны грез» — . это особого рода деятельность, которая завершается обнаружением особого рода «внутренней материи» или «душевной материи» «matiere mentale). Эта «материя», с одной стороны, близка сновидениям, галлюцинациям, образам, рожденным душевными заболеваниями, с другой — отличается от мысли. Но Арагон, определяющий сюрреализм, признается, что понятие сюрреализма убегает, как горизонт от движущегося человека. Сюрреализм — «поглощение понятий», понятий реальности и ирреальности, сюрреализм — «общий горизонт религий, магий, поэзии, грезы, безумия, опьянения и жалкой жизни».

Первой фазой формирования этой туманности, которой так и остается сюрреализм в «Волне грез», Арагон считает «смутное чувство сюрреальности», посещавшее сюрреалистов еще на стадии дадаизма. Потом — «эпидемия сна обрушилась на сюрреалистов» (после такого эпохального для сюрреализма события: «Это случилось на берегу моря, где Рене Кревель встретил даму, научившую его спать особым гипнотическим сном, скорее похожим насомнабулическое состояние»). Так, к концу 1920 года «семь или восемь человек живут только этими мгновениями забвения... Они засыпают повсюду... В кафе, под шум голосов, при ярком свете, в толкотне, Робер Деснос не успеет закрыть глаза, как уже говорит..., и тотчас же возникает пророчество, тон магии, откровения, тон Революции, тон фанатика и апостола».

Это и есть сюрреализм — состояние, плодящее сюрреальность, начало всех начал. Тут и революция, тут и рождается философия, тут и поэзия. «Свобода начинается там, где это рождается чудесное». Все начинается, когда открыто это "чудесное".

«Произносимые грезы» (reves paries) — симуляция Или нет? Этот вопрос мы находим уже в «Волне гре » Арагона. Находим и ответ — какая разница? Разве «симулировать не значит мыслить?» «А то, что мысли -ся, то существует» (Et се qui est pense, est).

Конечно, трудно пройти мимо еретического предположения Арагона о том, что сюрреалистические грезы— симуляция. Это предположение нам важно заметить потому, что оно сразу же угочнило место Арагона среди теоретиков сюрреализма. Оно отделяет его в нашем восприятии от Бретона, не допускавшего ереси и принимавшего сюрреализм всерьез.

Впрочем в «Волне грез» и Арагон серьезен. Но он поэтичен. Для него «греза» — реальность, но реальность поэтическая, и такой же реальностью становится дитя «грезы» — сюрреализм. Повсюду грезы, мечты, сновидения — «грезы, грезы, грезы, на каждом шагу область грез расширяется», расширяется безгранично, уподобляясь на наших глазах не чему иному, как поэтической фантазии.

Становясь реальностью, сюрреализм для Арагона остается плодом грез — не больше того, созданием поэтической фантазии, «песнопением». Не удивительно, хотя и неожиданно, — Арагон не возлагает особых надежд на это создание. «Волна грез» завершается тоскливой нотой: «Я ничего не жду от мира, я не жду ничего от ничего... Великая бесцельность, пенящееся море, я твоя источенная скала. Вздымайся, вздымайся, дитя луны, о прилив: я тот, кто изнашивается, и пусть меня уносит ветер...».

Какое уныние у самых истоков сюрреализма, провозглашенного универсальным «ключом», действенным средством освобождения духа и орудием тотальной революции! Это уныние в еше большей степени отделяет Арагона от Бретона и служит комментарием к категорическому тону и самоуверенному теоретизированию автора первого манифеста сюрреализма. Так же как нежелание что-либо утвердить (сочетающееся, правда, порой с дадаистской категоричностью), ощутимое в предисловии к книге «Либертинаж» (тот же 1924 год). «Никакой литературный опыт не является окончательным», — писал Арагон. Все — лишь «вечное движение...». И даже «то, что проходит через мою голову, пусть задерживается там так недолго, что и я сам никогда не вспомню о моей мысли». И вновь унылый тон: «Будущее сегодня более темно для меня, чем когда-либо... Я знаю, что умирает, но я не верю, что нечто однажды возродится...».

И это было опубликовано в 1924 году, в год выхода первого «Манифеста сюрреализма» Андре Бретона!

Бретон прежде всего определяет в «Манифесте» противников сюрреализма, определяет тоном прокурорским, выносящим приговор и не предполагающим даже возможности апелляции. Это — «реалистическая позиция», враждебная «всякому интеллектуальному и нравствен-ному порыву». Ее последствие — «обилие романов», стиль «простой информации» и «общие места» описаний. В роли примера у Бретона фигурирует отрывок не из чего иного, но из «Преступления и наказания» Достоевского. Бретону не нравится, что характер — всегда нечто «изготовленное», что писатели обуреваемы желанием «сводить неизвестное к известному, к классифицируемому».

Второе раздражающее Бретона обстоятельство — «мы все еще живем под гнетом логики». Бретон надеется, что «свои права вновь обретет воображение». И особые надежды возлагает Бретон на «открытия Фрейда». Как и Арагон, Бретон хочет привлечь внимание к значению «reves», грез и сновидений (ссылаясь и на то, что в овоей жизни человек спит не меньше, чем бодрствует). Нет никаких оснований, полагает Бретон, отказывать «грезам» в праве решать фундаментальные проблемы жизни. И далее следует основополагающий вывод Бретона: «Я верю в грядущее разрешение этих двух состояний, по видимости столь противоречащих друг другу, — греза и реальность, в некоей абсолютной реальности, в сюрреальности если можно так сказать».

Нацелившись на определенную позитивную задачу, пытаясь построить некую систему, обосновать ее и утвердить, сосредоточив свой пафос на этом утверждении, Бретон сразу же отделил себя от дадаизма с его тотальным нигилизмом.

На завоевание сюрреальноси Бретон отправляется, воспев «чудесное»: «Чудесное всегда прекрасно, любое чудесное прекрасно, лишь чудесное будет прекрасно». Только на «чудесное» надеется Бретон как на средство обновления романа. Отправляется он, вооружившись Фрейдизмом и приемами психоанализа: «Будучи поглощен в это время Фрейдом и освоив его методы, котор! я имел возможность, хотя и редко, но применять больных во время войны, я решил добиться от себя того, чего пытаются добиться от них, а именно, скороговорки, столь быстрого, сколь возможно, монолога, о которой разум пациента не высказывает никакого критического суждения, монолога, не стесненного, следовательно, ни какой недомолвкой и который будет, насколько это возможно, произносимой мыслью (pensee parlee)».

Понятие pensee pariee устанавливает теснейшею связь сюрреализма не только с фрейдизмом, но и с дадаизмом, категорически осудившим разум, а известной фразой Тцара — «мысль рождается во рту» — предварившим бретоновское понятие «произносимой мысли», мысли, возникающей при произнесении, в процессе говорения, мысли, которая не желает ничего общего иметь с разумом, с сознанием, с осознанием.

«В 1919 году мое внимание привлекли фразы..., которые в полном одиночестве, при приближении сна, становились доступными сознанию, но без того, чтобы было возможным обнаружить намеренное их предопределение... Я сначала ограничился тем, что их запомнил. Позже Супо и я решили намеренно вызвать в себе состояние, при котором они возникали. Для этого достаточно абстрагироваться от внешнего мира».

Так возникает понятие «автоматизма», занимающее ключевые позиции в бретоновской философии, в концепции сюрреалистического искусства. И в ставшем знаменитым определении сюрреализма в первом «Манифесте»: «Сюрреализм. Чистый психический автоматизм, имеющий в виду выражение, или словесно, или письменно, или любым другим способом, реального функционирования мысли. Диктовка мысли, при отсутствии какого бы то ни было контроля со стороны разума, вне какой бы то ни было эстетической или моральной озабоченности...

Сюрреализм основывается на вере в высшую реальность некоторых форм ассоциаций, которыми до него пренебрегали, во всемогущество грез, в незаинтересованную игру мысли. Он стремится окончательно разрушить все другие психические механизмы и заменить их при решении главных проблем жизни».

Ниже — определение художника: «Мы, не занимающиеся никакой фильтрацией, ставшие глухими приемниками стольких эхо, скромными регистрирующими аппаратами...». И вызывающе Бретон «возвращает талант, нам предоставленный». Далее следуют «рецепты1» сюрреалистического творчества: «Приведите себя, насколько можете, в состояние наиболее пассивное, или воспринимающее. Абстрагируйтесь от вашего гения, ваших талантов и талантов всех прочих. Скажите себе, что литература — одна из самых печальных дорог, ко всему ведущих. Напишите быстро, без заранее намеченной темы, достаточно быстро, чтобы не сохранить в памяти и не пытаться перечитать. Первая фраза придет в совершенном одиночестве... Достаточно трудно высказаться по поводу следующей... Продолжайте, сколько вам нравится...».

Ко всем вышеприведенным «рецептам» возвращают нас некоторые из нынешних «антироманистов». Например, Н. Саррот, когда она прикладывает свои «тропизмы» к акту художественного творчества. Вот как выглядит это творчество в романе Саррот «Между жизнью и смертью» (1968). «В наиболее потаенных уголках нас что-то едва трепещет... Ждать, когда наметятся в густоте тины эти неуверенные продвижения, эти свертывания, до тех пор пока вновь нечто не высвободится...

Можно сказать, что там что-то вроде биения, некая пульсация... Это увеличивается, развертывается... Это имеет силу, нетронутую свежесть молодых побегов, первых трав, это растет все с той же сдержанной силой, проталкивая вперед слова...». Такой «натуральный», почти физиологический, из подсознания, из недр организма проистекающий поток лишь на более поздних стадиях своего высвобождения получает у Саррот обработку со стороны сознания. Но и тогда «не следует ни с кем считаться. Никакое мнение не должно учитываться. Ничье. Ни о чем... Пусть его забудут, это все, что он требует, пусть его оставят... Он здесь ни в ком не нуждается».

Еще более абстрактен, внесоциален, биологичен, основан на работе подсознания акт творчества в изображении представителя «молодежной» ветви «антиромана», т. е. группы «Тель кель», Ф. Соллерса. Вот как это получается в романе «Драма» (1965): «Внезапно сигнал Дан в недрах самой материи — торжественное мгновение, вынуждающее прислушаться эти головы-антенны, темные и послушные. Мгновение вибрации, в которое весь круг поляризируется... Они должны вновь достич и коснуться биологической точки, где происходят расходования, перемещения, потребления или переходы, где продолжение означает невозможность повторения, где они могут действовать в том, что их тела совершают и разрушают...».

На подсознание как на источник творчества писатели из группы «Тель кель» указывают и в своих манифестах В одном из интервью, например, Филипп Соллерс ссылался на то, что тело постоянно «говорит» в состоянии сна, в состоянии reve, и вот из этого-то языка следует создать роман, «обнаружить подсознание», «схватить пульсацию языка в его органической основе» («Arts», 1965, 10—16 mars).

В статье метра современного литературного структурализма Р. Барта о романе Соллерса «Драма», статье, которая играет роль манифеста структурализма, ключевое значение отводится не чему иному, как спонтанности, возвращению к «истинному» языку. Этот «истинный» язык по Барту — предшествующий сознанию, свободный от искажающих его подлинность значений, от стереотипов, возникающих якобы тогда, когда слово нечто обозначает.

Для Андре Стиля связь сюрреализма и этой группы современных писателей кажется очевидной Труды последних представляются ему «более систематизированным, рациональным, организованным» занятием тем же, что проделывали сюрреалисты с помощью «автоматического письма» («L'Hurnanite», 1970, 8 Janvier).

Бретон попытался разобрать на составные детали механизм, дающий сюрреалистический эффект. Он крайне рационалистичен, он действительно как бы видит некий механизм с отделяемыми и сочленяемыми частями — что странным образом сочетается с настойчивым утверждением грез, чудес, стихийности, бессознательности творчества. Особое значение в механизме сюрреалистического творчества занимает приводимое в. «Манифесте» рассуждение французского поэта Пьера Реверди об образе как результате «сближения двух реальностей, более или менее удаленных». Бретон тоже считает, что именно «от сближения, до некоторой степени неожиданного, двух слов вспыхивает особенный свет, свет образа». Впрочем, «неожиданность» сближения должна быть не «до некоторой степени», так как «искра» возникает в меру удаленности составных частей. Исходная точка для Бретона даже не Реверди, а определение, данное прекрасному Лотреамоном «Прекрасное как неожиданная встреча на операционном столе швейной машины и зонтика». А само их сближение — результат «сюрреалистической деятельности», оно не совершается сознательно, с какой-нибудь определенной целью. Разуму отводится в этом процессе роль третьестепенная, не творческая — он может лишь попытаться констатировать достигнутый эффект и убедиться в «высшей реальности» возникших образов.

Оценивая сюрреалистические образы, Бретон на самую высокую ступень ставит те, которым свойственна «самая высокая степень произвольности», которые трудно перевести на «обычный язык». Они «приводят разум в замешательство», но это и хорошо, полагает Бретон. Разум возвращается на стадию детства — а она, эта стадия, «приближает более всего к истинной жизни».

Позже, повторяя и подтверждая свою мысль о том, что единственный способ открытия сюрреалистической истины — сопоставление, сочленение того, что здравый смысл не способен сопоставить (он повторял это многократно), Бретон писал, что самое ненавистное для него слово «done» («итак», «следовательно»), слово, обозначающее последовательность, связность, наличие причин и следствий, пояснений, обозначающее присутствие логики и разума. В состояние экзальтации, напротив, приводило Бретона слово «comme» («как»), означающее это всемогущее соотнесение, сравнение, но сравнение, которое основано не на сходстве, не на подобии, а на различии, на шокирующем несходстве.

Почти одновременно с бретоновским был написан еще один манифест сюрреализма. Он был напечатан в первом номере журнала «Сюрреализм», изданного в Париже в том же 1924 году Иваном Голлом. «Реальность — основа всякого великого искусства», — писал Голл. «Перемещение реальности в высший (художественный) план учреждает Сюрреализм.. Самые прекрасные образы это те, что сближают удаленные элементы реальности наиболее прямым и наиболее быстрым образом. Образ стал самым ценным атрибутом современной поэзии». Близость манифесту Бретона бросается в глаза, но она кончается, как только Голл принимается за фрейдизм.

«Некоторые из бывших дадаистов... утверждают «всемс. гущество сна» и делают из Фрейда новую музу. Пуст доктор Фрейд пользуется снами, чтобы излечивать земные расстройства! Но применять его доктрину к поэтическому миру — назначит ли смешивать искусство психиатрию?».

Иван Голл накануне войны примыкал к берлинско группе экспрессионистов. В годы войны в Швейцари он сблизился с антивоенной эмиграцией, с Р. Ролланом. После войны переводил на немецкий язык русских поэтов (Блока, Маяковского и др.), французских писателей и писал свои «сюрдрамы»: «Мафусаил, или Вечный бюргер», «Тот-кто-не-умирает», «Страхование от самоубийства».

В 1919 году Голл написал «Письмо покойному поэту Аполлинеру», в котором слово «сюрреализм» звучит неоднократно как обозначение наследия только что скончавшегося поэта, наследия, высоко ценимого автором письма. Но само по себе это понятие в письме Голла туманно, расплывчато. «Лишь тот «счастливый музыкант», кто чувствует себя так тесно слитым с каждым маленьким человеком из своего народа, для которого каждая уличная встреча становится святым чудом, для которого самые незначащие встречи, лишь потому, что они существуют — имя, жест, заурядная речь прохожего, — достигают вечной ценности. Этому факту, доказанному веками поэзии, Горацием, Гансом Саксом, Шекспиром, Уитменом, Тагором — тому факту, что малейшее повседневное событие может высвободить глубочайшую мелодию, ты, Гийом, придал смысл теоретический и, вместе с тем, дал имя: сюрреализм...».

Видно, как окрасился в глазах Голла сюрреализм тонами свойственного ему, пацифисту, демократизма и сочувствия к людям. Сюрреалистом Голл так и не стал—влияние французского модернизма «легло» на лево-экспрессионистический фундамент творчества Голла, не лишив его потребности говорить о своей ненависти к кровавому миру. Утверждая, что «сюрреализм представляет собой сильнейшее отрицание реализма», он в самом этом отрицании реализма усматривал возможность «рассечения» реальности под углом зрения политической сатиры. «Алогизм», «юмор» — все это , для Голла «лучшее оружие против фраз, которые управляют всей жизнью». Так он писал в предисловии к драме «Мафусаил» (1919): «Алогическая драматургия имеет целью осмеять наши повседневные законы». Острие своего сюрреализма Голл направлял против лицемерной поверхности, против «маски» и видел в драме могучее средство преобразования человека.

Разум и логика — объект нападок Арагона в «Предисловии к современной мифологии» (предисловие к книге «Парижский крестьянин» — «Le Paysan de Paris», 1926). Правда, он не столь категоричен, как Бретон. Арагон, пожалуй, не столько ниспровергает разум, сколько теснит его, предоставляя место заблуждению, случаю, воображению и чувствам как способу открытия истины. «Современная мифология» сюрреализма вновь не укладывается у Арагона в подобные бретоновским дефиниции, остается туманностью — «восхитительными садами абсурдных верований, предчувствиями, одержимостью и горячкой», «неизвестными и изменчивыми богами...». «В песчаных замках как вы прекрасны, колонны из дыма!» — вот какое ненадежное сооружение мыслит себе Арагон.

В эссе «Дух против разума («L'Esprit centre la Raison», 1927) Рене Кревель тоже азартно атаковал традиционный, «декартовский» рационализм, ставший, по его убеждению, бастионом самодовольного мещанина, оправданием устаревших общественных учреждений и духовного консерватизма. Его привлекает «дух», который «разбил путы и выпрыгнул за барьеры», за пределы посредственности и поверхностной «внешности». Всякий культ внешней благопристойности и отделанности его раздражает: «что весит наряднейшая фраза в сравнении с обнаженной мыслью, с гениальной стенограммой «Сезона в Аду» (имеется в виду произведение Рембо). Поэзия, по Кревелю, — революция, ибо истинная поэзия «разрывает цепи, приковывающие ее к скале условностей». При этом Кревель разделывается с реализмом, ссылаясь на «Манифест» Бретона, a «esprit» в его представлениях «не согласуется с внешним миром и отказывается следовать за очертаниями объектов, за фактами».

Теория Кревеля в 20-е годы «вторична» по отношению к теории Бретона и Арагона; Кревель цитирует и того, и другого обильно, считая их мысли откровениями и ни с чем не сравнимыми открытиями, освобождающими, наконец, esprit, начинающими борьбу «духа» против «разума».

Необходимо заметить, что Бретон почти тотчас же после того, как были сформулированы положения об «автоматизме», написал следующее: «Вторжение элемента сознания подчиняло сюрреализм человеческой воле, литературной преднамеренности, и делало его использование все менее и менее плодотворным».

Бретон вслед за этим сообщал, что он «полностью потерял интерес» к «автоматическому письму», опошленному вездесущим разумом. Но к этому заявлению надо отнестись критически. Что предложил Бретон в его замену?— «Запись снов» (recits de reves). В дальнейшем будет показано, как в художественной практике сюрреалисты на самом деле были непоследовательны и сделали правилом измену сюрреалистическим догмам. Но сюрреализма нет и не может быть без этих догм. Изменяя догмам, сюрреалисты изменяли сюрреализму. Не случайно, а закономерно Бретон в финале своего пути скажет о своей преданности тому, с чего он начал, что показалось ему ключом к истине: «В 1919 году мое внимание привлекли фразы..., которые в полном одиночестве, при приближении сна, становились доступными для сознания...».

«Записи снов»? Что же, они были поисками выхода из сразу же наметившихся в теории и практике сюрреализма затруднений. Но они не противоречили «автоматизму» и не могли отменить его. Да и не пытались.

Поспешное заявление Бретона. о его разочаровании в «автоматическом письме» обнажило истину — сознательность сюрреалистического «автоматизма», неизбежную его преднамеренность.

«Быстрота письма должна была совершенно исключить подделку, не давая возможности автору задумать результат. Но вот и эта быстрота записи, хранительница подлинности текста, в свою очередь становится объектом выбора, столь важного, что он определяет смысл, природу того, что будет написано. Выбор, который позволяет автору предвосхитить неподдающееся контролю»(*Champigny R. Pour une esthetique de 1'essai. Paris, 1967, p. 153.*).

Бретон освятил своим авторитетом сознательные упражнения в сюрреалистическом «автоматизме». Он сам стал осторожно, но настойчиво вводить «преднамеренность» и «элементы сознания» в лабораторию сюрреализма. Так возникали нюансы, важные для Бретона: стараясь несколько ослабить путы «автоматического письма», Бретон позже с большей охотой настаивает на понятии «автоматизма», чем на понятии «автоматического письма». Важные для Бретона нюансы не делают эти понятия принципиально различными, просто понятие «автоматизма» не так сковано набором обязательных приемов, оно менее определенное, более широкое.

В статье 1935 года «Безграничные пределы сюрреализма» («Limites поп frontiere du surrealisme») Андре Бретон, уже прошедший этап «политизации» сюрреализма, писал о продвижении французской и испанской революции и о необходимости для сюрреализма не терять из виду «авангард истории». В этих целях он напомнил о верности диалектическому материализму, что не помешало ему далее размышлять об «отставке логического разума» и о торжестве фрейдизма, об «объективной случайности» — и об «автоматизме». Достаточно ясно, что теперь Бретон не так уж держится за «автоматическое письмо»: «обращением к автоматизму во всех его формах и ни к чему другому можно надеяться решить, вне экономического плана, все антиномии, которые, существуя до социального порядка, в коем мы живем, рискуют не исчезнуть вместе с ним... Это антиномии бодрствования и сна (реальности и сновидения), разума и безумия, объективного и субъективного..., жизни и смерти, наконец»(*«La Nouvelle Revue fran^aise», 1937, 1 fevrier.*).

Все антиномии решает «автоматизм». Вот она, коренная для теории Бретона и сюрреализма вообще формула. «Автоматизм» как всемогущий «ключ», связывающий личное с общественным, субъективное с объективным, жизнь с поэзией. На это и делал ставку сюрреализм.

Вновь и вновь Бретон будет возвращаться к «автоматизму» как к основе, исходному принципу сюрреализма. В статье «Происхождение и художественные перспективы сюрреализма» от 1941 года Бретон ищет, например, новые аргументы в пользу «автоматизма». И категорически заявляет: «Если автоматизм перестает проявляться, хотя бы подспудно, возникает риск отхода от сюрреализма...». «Автоматизм прямо ведет в ту область..., в которой, как показал Фрейд, царит вневременность и замена внешней реальности психической реальностью, подчиненной только принципу наслаждения».

Среди антиномий, волновавших Бретона, одна должна быть выделена особо. Это «антиномия разума и безумия». С самого начала, с момента увлечения Фрейдом, среди способов выключения разума сюрреалистов особенно привлекли всевозможные болезни, облегчавшие выполнение основной задачи. В первом своем манифесте Бретон ссылался на утверждение Аполлинера, что такой авторитет для сюрреалистов, как художник де Кирико, рисовал под влиянием мигреней и прочих болезненных ощущений. Интерес сюрреалистов ко всяческой патологии, особенно к расстройствам душевным, был постоянным и твердым. Закономерно поэтому, что ключевое место занял в 30-е годы «паранойя-критический метод» Дали. В сущности, с сюрреализмом возникло (скорее развилось) патологическое направление модернизма, сделавшее незаметной границу между творчеством нормальных модернистов и ненормальных людей. Было немало и специальных выставок картин, написанных душевнобольными. Специальная отрасль эстетики, одновременно являющаяся и отраслью психиатрии, установила «подобие произведений шизофреников, параноиков, сумасшедших» и произведений модернистов, в том числе и в первую очередь сюрреалистов.

Одно из многих свидетельств особого интереса сюрреалистов к патологии — произведение Бретона и Элюара «Непорочное зачатие» («L'immaculee conception», 1930). Это полутеоретическое произведение, откровенно экспериментальная проза, «лаборатория» сюрреалистических опытов. Намеренность и обдуманность здесь не скрыты: авторы, напротив, предупреждают читателя, что, будучи людьми нормальными, сознательно, не посягая на «равновесие разума», предлагают варианты болезненного состояния. Предложены всего-навсего «симуляции», а «симуляции» похожи на изображение, воспроизведение, они, следовательно, не являются всемогущим принципом письма, особой литературной техникой. Таким образом, в задаче «Непорочного зачатия» таится отступление от сюрреалистического догмата, таится уступка «традиционному» пониманию задач искусства.

Далее и следуют «попытки симуляции» дебильности, маниакальности, общего паралича и т. д. Сюрреалистичны здесь темы, то значение, которое придается болезненному состоянию, патологии, извращениям, состоянию, при котором бессилен разум. Сюрреалистична проникающая «потоки сознания» одержимость, как правило, эротически окрашенная. Выполнение задачи зависит от ловкости рук — Бретон и Элюар были достаточно «ловкими», одаренными писателями, чтобы придумать весьма похожие на подлинные «документы» душевной патологии.

«Симуляция» удалась. Но именно симуляция — сюрреализм же менее всего был заинтересован в том, чтобы показаться симуляцией. Он изо всех сил пытался утвердить свою «идентичность» — но неотвратимо скатывался к «приему», к технике письма. «Непорочное зачатие» — одно из тех произведений Бретона, где не скрывается рационализм, преднамеренность сюрреалистического творческого акта, где Бретон пытался ввести в «автоматизм» сознательность.

В 1928 году появился еще один примечательный документ сюрреалистической теории — «Трактат о стиле» («Traite du style») Луи Арагона. В нем господствует дадаистское озорство, тон вызывающий, циничный, саркастический. Может даже показаться, что всерьез принимать этот трактат нет оснований. Тем более, что теоретические его положения формулируются так, например: «Что касается меня, то я топчу ногами. Затоптан синтаксис. Вот различие между синтаксисом и мной». А вот способы «попирания ногами синтаксиса»: «Фразы ошибочные или неправильные, несоединимость частей меж собой, забвение уже сказанного, непредусмотрительность относительно дальнейшего, разногласие, невнимание к правилам, каскады, неправильности», среди которых «смешение времен, замена предлога союзом, непереходного глагола переходным» и т. д. вплоть до — «кладу локти на стол, не вытираю ноги». Если «локти на стол» можно отнести к дадаистской браваде, то прочие «неправильности» следует принимать всерьез.

Рядом с бретоновокими трудами «Трактат» Арагона кажется шуткой. Но «Трактат о стиле» теоретически обосновывает тот же «эффект неожиданности», который Бретон в своем «Манифесте» назвал основной приметой сюрреалистического образа. Где, собственно говоря, границы тех экспериментов, которые такой эффект могут дать? Таких границ нет, это было доказано и до Бретона, доказано Аполлинером, чей принцип «удивления несомненно, лег в фундамент бретоновской эстетики, особенно дадаистами, которые увлекались именно все возможными неожиданностями. «Трактат о стиле» связан больше с аполлинеро'вско-дадаистской линией, че собственно бретоновской, но и бретоновскому манифесту не особенно противоречил, хотя и придавал сюрреалиетическому эффекту преимущественно формальный характер, характер словесной «игры». «Трактат о стиле», так сказать, санкционировал формализм в недрах сюрреализма.

Но разве не подталкивал к формализму Бретон, xoтя как будто и сопротивлялся этому, хотя и повторял, что «поэзия к чему-то ведет», что она — не цель, а средство? «Соотнеся гласные с цветом, они (очевидно, символисты — Л. А.) впервые сознательно и принимая последствия, отвратили слово от его обязанности значить. Оно родилось в этот день для конкретного существования», — вот о чем с удовлетворением писал Бретон. Но все же главное начинается, по его мнению, ныне, благодаря сюрреализму, ибо ранее «не были уверены, что слова живут своей собственной жизнью... Их освободили от мысли и ожидали, не очень в это веря, что они начнут диктовать свою волю мыслям. Теперь дело сделано: вот они оправдали ожидание». Оправдали ожидание — слова опережают мысль, слова формулируют мысль, слова живут своей собственной жизнью. «Самовитое» слово сюрреализма немногим отличается от распоясавшегося слова у дадаистов, от словесной игры, лишенной какого бы то ни было смысла. На «практике» сюрреалистов мы сможем в этом убедиться.

Сейчас же необходимо обратить внимание на эти два «этажа» сюрреалистической теории, один из которых был обоснованием чисто внешней, формальной игры в «удивления» — «этаж» дадаистский, а другой мечтал быть основанием новой философии — «этаж» собственно сюрреалистический. «Этажи» одного здания, органически связанные воедино.

«Трактат о стиле», как и «Волна грез», — создание поэта, прежде всего поэта. Но не только о волнах фантазии теперь речь. «Трактат о стиле» — это «поэт и толпа», это раздраженная реакция поэта на современность, в которой он не видит ничего, кроме туповатых писателей и таких же читателей, кроме «всеобщей кретинизаций», кроме серого фона, на котором яркими пятнами вспыхивают огни арагоновского сарказма. Арагон желчно осмеивает своего безымянного противника, манекена, привыкшего двигаться лишь от А до Б, самодовольного, уткнувшего нос в иллюзии, одурманенного церковью. Впрочем, порой физиономия этого противника, именуемого «тупостью», проясняется — когда, например, Арагон пишет с возмущением о казни Сакко и Ванцетти, казни восхищающих Арагона людей, которые «ни от чего не отреклись, ни в чем не поддались слабости».

Поэзия — это возможность выразить себя иным языком, чем язык «манекенов». Противопоставляя «тупости» поэзию, Арагон противопоставляет своему противнику и юмор как «условие поэзии». «Образ — это проводник юмора... и силу образа составляет юмор». Юмор — стихия «Трактата о стиле». Эта стихия касается даже Фрейда, который появляется здесь «чрезвычайно накрашенным» с тем, чтобы «подновить одряхлевших писателей». Юмор, правда, относится скорее к моде на Фрейда, чем к самому Фрейду, но во всяком случае Арагон далек от того, чтобы делать из фрейдизма — подобно Бретону — философскую подпорку своему трактату о стиле. Ранее Арагон писал о «волне грез» — теперь он пишет о «волне фрейдизма». Фрейдизм, как все моды, участвует в «кретинизации» человека. Среди желчно комментируемых Арагоном имен — Мадемуазель Стайн. Очевидно, это Гертруда Стайн — небезызвестная представительница американских поклонников европейских мод в Париже, теоретик американского модернизма.

Снова, размышляя о стиле, Арагон возвращается к снам и грезам. Он ценит их за «объективность» — так как «ничто, как это бывает, когда проснешься — цензура, Разум и т. п., не вклинивается меж реальностью и спящим». «Чистоту грезы», ее «бесцельность» защищает Арагон от всякой литературщины. Сюрреализм, по его словам, — это и есть такая защита. Хотя вы и не знаете, что будете писать, — это не значит, что из-под пера сюрреалиста возникает нивесть что. Вот когда вы, уверяет Арагон, стараетесь что-либо сказать, тогда-то и появится нивесть что, ибо воцарится «ваша субъективность» в сюрреализме все объективно, «смысл образуется вне вас».

Стиль не сводится к рецептам, напоминает Арагон Сюрреалистическое произведение должно быть хорош написанным. Так, как писал Лотреамон — «великий человек сюрреализма».

Вступая в заметное противоречие со своими же рекомендациями, как именно надо «топтать синтаксис; Арагон осуждает еще одну моду — моду на сюрреализм, осуждает подделки под сюрреализм, осуждает тех, кто полагает: «достаточно освоить трюк и тотчас же из-под пера потекут тексты большого поэтического значения». Арагон возмущен: «под предлогом того, что речь идет о сюрреализме, первая попавшаяся собачонка считает допустимым приравнивать свое свинство к истинной поэзии».

Противоречие? Да, постольку, поскольку могло показаться, что и Арагон предлагал всего-навсего «трюк»; «топчите» синтаксис, путайте глаголы — и получится поэзия. Это раздавался голос сюрреалиста, для которого могло не казаться зазорным «забыть о таланте». Теперь же заговорил поэт, истинный поэт, ущемленный ясно обозначившейся в сюрреализме, подкрепленной авторитетом самого Бретона, тенденцией называть поэзией что угодно, нивесть что, и о талантах говорить с презрением.

Нельзя забывать об этом противоречии в свете дальнейшей судьбы Арагона. При всей поддержке, которую Арагон в 20-е годы оказывает Бретону, при всей близости их позиций, в теоретических работах Арагона нетрудно увидеть то, что его отделяло от Бретона, постоянно возвращая нашу память к той пессимистической ноте, которой Арагон отметил появление сюрреализма. Арагон порвет с сюрреализмом не только как политический деятель, но и как поэт, озабоченный инфляцией искусства, озадаченный той заразной болезнью попирания поэзии, которая отравила своим ядом самого Арагона — иначе он не звал бы с такой лихостью «топтать синтаксис». Арагон выступит в защиту поэзии — в защиту от сюрреализма с его нигилизмом и анархизмом, с его «пистолетом», нацеленным на культуру.

В 20-е годы сюрреалисты, особенно Бретон, пытались подвести серьезную научную, философскую основу под то, что для дадаистов было способом эпатажа, что оставалось для Тцара чисто стихийным, интуитивным актом. Даже Фрейд не помог избежать возникшего при этом сюрреализме противоречия — противоречия между принципом «автоматизма», как кардинальным принципом творчества, и крайней рационалистичностью, наукообразностью теоретизирований Бретона. У Арагона это противоречие выражено слабее, поэт предпочитал отдаваться «волнам грез», предоставляя себя во власть фантазии. Арагон размышляет о сюрреализме как поэт. Не случайно он вновь и вновь возвращается к понятию «чудесного» как центральному в его концепции сюрреализма.

Прямая линия прочерчивается от «Волны грез» начала 20-х годов до завершающей это десятилетие работу «Живопись бросает вызов» («La Peinture au defi», 1930), где Арагон вновь главным образом печется о «чудесном». «Чудесное» для Арагона — противоположность машинальности, привычности. «Чудесное» — это отказ от одной реальности, рождение другой реальности. Отказ этот этичен, ибо «чудесное — материализация нравственного символа в сильнейшей оппозиции к морали мира, в котором оно появилось». Современное «чудесное» идет от Рембо, Лотреамона, оно уже не примета феерии, а черта окружающего. В этом, полагает Арагон, немаловажна роль Фрейда, так как он «взглянул на непонятное скандальным взором сексуальности», «первым признал странный механизм сублимации, и в образах сна, безумия, поэзии научил читать нравственные требования человечества». Приметой «современных чудес» Арагон считает «удивление» и «отчужденность». «Чудо» — это «внезапный беспорядок, поразительная диспропорция». Оно не таит в себе ничего божественного, ничего от религии — Арагон вновь и вновь повторяет, что сюрреализм атеистичен. Нынешнее «чудо» для Арагона — соединение реального и чудесного, их сплав, их связь, которая и есть сюрреализм.

Хотя Арагон продолжает увлекаться «чудесным», перемены в его позиции заметны. Повторяя общепринятое сюрреалистами определение сюрреализма — эффект неожиданности, возникающий при соединении удаленных величин, «чудеса в реальности», — Арагон в конце 20-х годов уже не отключается от реальности так категорически, как то было в пору создания «Волны грез». И не только не отключается — рядом с аморфным и метафизическим понятием сюрреалистической «всеобщей реальности» в его произведениях все отчетливее проступают социально-конкретные черты буржуазной современно, сти, буржуазии, затеявшей войну в Марокко, погубив, шей Сакко и Ванцетти. Соответственно дадаистско-сюр, реалистический юмор перерастает в сатиру, перерастает уже в прозе Арагона второй половины 20-х годов — под. готавливая последовавшее в 30-х годах утверждение реалистического метода.

Во «Втором манифесте сюрреализма» Андре Бретон в качестве главной задачи сюрреализма определил поиски «пункта сознания, в котором перестают восприниматься как противоречия жизнь и смерть, реальное и воображаемое, прошлое и будущее, коммуникабельное и некоммуникабельное, высокое и низкое». Вот уточненная главная задача сюрреализма. Освобождение сознания от рабства означает достижение «тотального понимания» — на путях преодоления «абсурдного различия прекрасного и отвратительного, истинного и ложного, доброго и злого», что и побуждает сюрреализм стать «доктриной абсолютного бунта», вооружиться револьвером для «стрельбы наугад». «Тотальная» потребность интеллекта порождает «тотальные» практические средства — Бретон продолжает, так сказать, стоять на голове, полагая, что такая позиция удобнее всего для тотального преобразования. Он по-прежнему считает, что все дело в «головокружительном погружении в нас, систематическом прояснении потайных мест» — и в то же время видит в сюрреализме гарантию преодоления идеализма. Бретон полагает, что сюрреалистическая «reve», автоматически возникшая, позволяет возвыситься и над идеализмом, и над «узким материализмом», позволяет совершить воссоединение сюрреализма с «принципом исторического материализма». Бретон с возмущением писал о тех коммунистах, которые убеждены были и осмеливались уверять Бретона в том, что марксизм и сюрреализм несовместимы.

Для Бретона всегда немаловажным было отделить «чудесное» от «чудес». Он соглашался, что сюрреалистический принцип сопоставления удаленных явлений имеет общее с мистикой, поскольку тоже «нарушает законы дедукции» с тем, чтобы показать связь явлений, «меж которыми разум не в состоянии навести мост». Но такое поэтическое уподобление, такая сюрреалистическая аналогия, по утверждению Бретона, категорически отличается от мистической, ибо не предусматривает наличия невидимого мира. Она эмпирична, она не разыскивает «потустороннее».

Но грань между сюрреалистическим «чудесным» и заурядными «чудесами» всегда была зыбкой и все более стиралась. Здесь уже проявлялась логика позиции, неумолимая логика избранной и упорно развиваемой концепции.

# 2.2. Теория

Мы уже видели как Бретон, подняв знамя социальной революции, не выпустил из рук свой анархистский «пистолет»; мы видели, к чему это привело Бретона-политика.

Бретон-философ, поднявший к началу 30-х годов знамя диалектического материализма, знамя гениальной, и по его словам, рожденной «сильнейшей головой XIX столетия» (имеется в виду Карл Маркс) философии, ни в коей мере не отступил от основ сюрреализма. К чему же это привело? Нет оснований сомневаться в искренности Бретона, восторгающегося Марксом. Удалось ли ему «обогатить», «достроить» здание марксизма с помощью сюрреализма? Несовместимость этих двух философий легко увидеть по тем результатам, которых добился Андре Бретон. Поскольку он оставался сюрреалистом, марксизм в его устах остался чистой декларацией, временным лозунгом, а сюрреализм все дальше отодвигал Бретона не только от марксизма, но вообще от материализма, от науки, от знания, от интеллектуальной свободы в сторону идеализма, мистики и мракобесия — в сторону «прямой поповщины».

Бретону казалось на рубеже 20—30-х годов, что он прививает коммунистической идеологии вакцину свободомыслия и безграничной широты взгляда. Но то, что он «прививал», было все теми же «плодами психической деятельности, насколько возможно отвлеченными от желания что-либо значить, насколько возможно освобожденными от идей ответственности, всегда готовых сыграть роль тормоза, насколько возможно независимыми от всего того, что не есть пассивная жизнь интеллекта,—. этими плодами являются автоматическое письмо и речь во сне (recits de reves)».

Как же соединить, однако, социальную революцию и ниспровержение одряхлевших общественных систем с философией, основанной на «пассивном» состоянии интеллекта, сумевшего освободиться от всякой ответственности и от «желания что-либо значить»?!

Бретон попытался — скорее пообещал — соединить несоединимое. И вот уже во «Втором манифесте сюрреализма» он находит «примечательную аналогию сюрреалистическим изысканиям — в изысканиях алхимиков и провозглашает «глубокую, истинную оккультации сюрреализма». Бретон намерен привлечь внимание сюрреалистов к таким «наукам», как астрология, метапсь. хология.

Итак, в одном и том же документе — ни более, не менее, как обещание обогатить коммунистическое движение свободомыслием, и оккультизм, астрология как практические способы достижения свободомыслия!

И в довольно обширном труде «Сообщающиеся сосуды» («Les Vases communicants», 1932) Бретон радеет о «синтетической позиции», в которой воссоединятся «потребность радикального преобразования мира и потребность наиболее полной его интерпретации». Превосходное намерение, что и говорить! Бретон не жалеет резких характеристик для устаревшего, консервативного буржуазного мира. Бретон то и дело цитирует Маркса, Энгельса. Однако такую «синтетическую позицию» Бретон находит только у «некоторых». А эти «некоторые» — это, конечно, «мы», т. е. Бретон и его единомышленники, пытающиеся, по словам Бретона, в «тугой узел» связать революционную практику с «практикой объяснения мира». Что же предлагает, однако, «практикам революции» носитель «революционной теории» Андре Бретон? Да все то же, что предлагалось и в первом манифесте сюр реализма, в 1924 году, до того, как Бретон ощутил вкус к социальной революции, что в неизменном почти виде повторялось им потом: Бретон указует перстом на спящего, Бретон напоминает о сне, этой фундаментальной способности человека. Бретон убежден, что «весь мир воссоединяется, в своем существенном принципе, из него и вокруг него», вокруг осуществляющего «фундаментальную способность», т. е. спящего человека. Надо выявить, зовет Бретон, связующую ткань, обеспечивающую обмен между внутренним и внешним миром, бодрствованием и сном. От ограниченных, по его убеждению, задач перестройки внешнего мира Бретон уходит в «суть» — в глубины «я». Он погружается в «reve», ибо там истина.

Так Андре Бретон пускается в толкование своих снов... Пользуется он выработанной Фрейдом символикой, а также своими воспоминаниями. Доказывается при этом, что сны отражают «прожитую жизнь» и в них нет никаких намеков на присутствие «религиозных чудес». Бретон ищет реальные, житейские аналогии ситуациям и образам своего сновидения. Объясняя сны, Бретон порой убедителен, порой же отдается фантазированию, придавая ему, однако, наукообразную внешность с помощью фрейдистского кода. Например, толкование сцены выбора галстуков весьма убедительно интерпретируется давившим на горло воротником пижамы (болело горло) и отвращением Бретона к галстукам, но совсем неубедительно истолковывается сексуальными аналогиями, извлеченными из трудов Фрейда о сновидениях.

Отыскивая аналогии сна и реальности, Бретон хочет убедить, что это «сообщающиеся сосуды», граница между которыми чисто условная, формальная. Сны в его истолковании не лишены даже причинных связей, их время и пространство реальны. С другой стороны, эпизодами из своей жизни Бретон намерен показать, сколько в реальности неожиданного, случайного, как часто причинность ставится жизнью под сомнение, так же как и идея времени. Во сне полно отсветов реальности — а из глубин сна можно увидеть и даже предвидеть реальность. Все перемешалось, а в этой смеси господствует «желание» (desir).

«Какими бы ни были дополнения и сомнения, которые в дальнейшем познала сюрреалистическая концепция любви, очевидно, что одним из первых ферментов поисков Бретона было стремление существовать в любви и достичь через любовь счастья...» (*Alquie F. Philosophie du surrealisme. Paris, 1955, p. 17.*).

Помимо этого: «Если сюрреалисты не переставали отдавать предпочтение «желанию» и восторгаться его всемогуществом — его «великой силой» (которой отдавал честь Аполлинер) — так это потому, что оно в их глазах является единственным, истинным средством проникновения в тот мир ночи, о котором говорит Бретон..., наиболее ослепительной из всех ночей, потому что она испепеляет в своем блеске и своей мощи успокаивающий порядок социально возникающих условий человеческого существования»(*«Europe», 1968, novembre — decembre, p. 26*). И далее: «Эротическое чудесное (le merveilleux sexuel) —это открытие, легко обнаруживаемое в большинстве из проявлений сюрреалистической активности. Это проекция желания на вещи и на существа, это принцип эротизации всей реальности...». И, наконец: «Совершенно ясно, что в основе сюрреалистической позиции — антигуманизм, ставящий под сомнение все, что человек может создать в рамках цивилизации и «культуры», социально организованной жизни».

Эротику сюрреалисты подняли до уровня важнейшего философского и поэтического принципа. Позже, комментируя VIII международную выставку сюрреализма, выставку специально эротическую, Бретон писал (в статье, названной «Эротизм — это единственное искусство по мерке человека»): «Можно сказать, что ... в общем характеризует и определяет сюрреалистические произведения в первую очередь их эротическое содержание» (leurs implications erotiques) (*«Arts», 1959, 23—29 decembre.*).

Поднимая эротику до философского уровня, сюрреалисты просто-напросто снижали философию до уровня эротики. И красноречивым откровением звучат поэтому слова Макса Эрнста: «Обнаженность женщин мудрее, чем поучения философов».

А вот строки из стихотворения Бретона, которые можно воспринимать как конечный вывод поисков сюрреализма:

«Поэзия делается в постели как любовь

Ее смятые простыни — это заря...».

Вспоминая встречи с поразившими его женщинами, Бретон и состояние бодрствования подчиняет действию «желания». Бретоновские «reves» все заметнее приобретали эротические оттенки, — наряду с оттенками оккуль-тистскими, колдовскими. Во «Втором манифесте сюрреализма» Бретон писал о любви с неменьшей горячностью, чем о выкладках астрологов, в любви он был склонен увидеть «место идеальной оккультации всякой мысли». Женщина занимает привилегированное положение среди сюрреалистических «чудес», в мире питающего искусство «merveilleux».

Видно, что никакой особо новой науки из занятий Бретона не получается, получается более или менее занятное сочинительство, с одной стороны, категорически отвергающее мистику, с другой — нацеливающее на толкование снов как на главную, истинно научную и боевую задачу, задачу современного свободомыслия.

Да, именно сочинительство. Философия Бретона в 30-е годы все больше походит на «волны грез», одолевавшие Арагона в 20-е годы, грозит перейти или даже переходит в образотворчество. Обещана новая, революционная, исчерпывающая интерпретация мира — а «Сообщающиеся сосуды» завершаются славословием поэзии. Совсем недавно Бретон с презрением писал об искусстве, о поэзии, как занятии второстепенном рядом с поисками истины. Но вот, найдя истину, Бретон заговорил ритмической прозой, и его «исчерпывающая интерпретация мира» несется на крыльях воображения. И остается ему надеяться «только на поэтов». Почему же? Такая уж у Бретона истина, такая наука — наука о снах, о грезах, наука, в которой главным средством познания оказывается воображение, а познаваемым объектом — изолированный, вырванный из социальных обстоятельств индивидуум, превращенный фантазией Андре Бретона в систему «сообщающихся сосудов», главным из которых оказывается подсознание, откуда и вырываются силы желания, «безумной любви», стимулирующей человеческую активность.

«Безумная любовь» — так называется эссе, в котором, отсылая читателя к Фрейду, Бретон размышляет о преобладании сексуальности во впечатлении, оставляемом искусством. Искусством «подлинным», т. е. отданным «конвульсивной красоте». «Конвульсивная красота» не возникает обычными логическими путями — нужен образ, создаваемый «автоматическим письмом», нужна та беспричинность, случайность, которых так много в обычной жизни. Так появляется еще одно из главных понятий сюрреализма — понятие «объективного случая» (hasard objectif).

Бретон напоминает об опросе, осуществленном им и Элюаром, опросе, в котором выяснялось значение случайной встречи в жизни. Комментируя этот опрос, Бретон с удовлетворением сообщает, что жизнь населена случайностями, в которых не найдешь причин и целей, что в сознании людей встречи сочетаются со стихийным, непредвиденным, даже неправдоподобным. Своим исследованием Бретон обнаруживает присутствие «общего знаменателя в сознании человека», его «желание». Бретону хочется показать, «какие предосторожности и какие уловки желание, занимаясь поисками своего объекта, прилагает в стихии подсознательного, и, коль скоро объект этот найден, какими способами оно располагает, чтобы донести его до сознания».

Бретон рассказывает о своих прогулках, которые венчались внезапными встречами с невиданными ранее предметами, о существовании которых минутой ранее он и не подозревал, вспоминает сюрреалистические игры в предположения и догадки, вспоминает внезапные комбинации и аналогии. Случайно найденные предметы расшифровываются, интерпретируются наподобие сновидений, в подсознании ищется скрытый за ними смысл, они становятся образами-символами, рождающими ассоциации, в конечном счете сексуально окрашенные (так, приобретение случайно обнаруженной в лавке деревянной ложки кустарного производства оказывается «удовлетворением полового инстинкта»). Реальные предметы для сюрреалиста — образы желания, слепки всемогущего, всепроникающего желания.

Бретон видит «загадочные связи материального и духовного», связи, которые — хотя он, по его уверению, считает внешний мир не зависящим от внутреннего, самостоятельно существующим — ставят под сомнение привычное различие объективного и субъективного и возможность рационального познания, носят характер откровения, вызывающего сильнейшую эмоциональную реакцию. «Объективный случай» — это и есть бретоновское сцепление субъективного и объективного, господство субъективного в объективном мире.

А вот пример такого, сугубо «философского» по значению, откровения, такого «объективного случая»: 29 мая 1934 года «вошла молодая женщина», — и вдруг Бретон вспоминает свое стихотворение «Подсолнечник», написанное летом 1923 года. В стихотворении все было предугадано, описана встреча, которая случится через одиннадцать лет! Женщина была реальной — «14 августа я женился на всемогущей распорядительнице ночи подсолнечника».

И точно так же, как в «Сообщающихся сосудах», Бретон отдается образотво.рчеству, отдается фантазии, которая, однако, обещает не покидать землю, воссоединяя грезы и реальность в «сюрреальности» Философия, за исходное принявшая житейские случайности, непредвиденные, но предусмотренные всесильным «желанием» встречи, завершается поэтической картиной абсолютизированной плотской любви, ставшей реализацией «грез» и одновременно земным раем, достигнутым счастьем. Так стимулы, исходящие из подсознания эротические порывы волей Бретона превращаются в средство преобразования реальности, даже социальной реальности — преобразования, которое, конечно, не может обойтись без помощи фантазии, без помощи сочинительства.

Творится миф любви, реальность приобретает зыбкость, ненадежность, ее омывают волны воображения, подстегнутые желанием. «Золотой век», царство обожествленной любви Бретон изображает в «Безумной любви», «срисовывая» его с кадров сюрреалистического фильма Бюнюеля и Дали «Золотой век». Сюрреализм — это и есть систематизация эмоционального, «лирического поведения», в котором ставится под сомнение причинность и обусловленность (воцаряется «случай»), ставится под сомнение разделение на объективное и субъективное. Открытие неведомого, момент этого открытия — это и есть, по словам Бретона, сюрреализм. Сюрреализм — это «конвульсивная красота», вызывающая эротическую реакцию.

Итак, Бретону не удалось в 30-е годы соединить диалектический материализм с сюрреализмом, с философией, основанной на абсолютизации эротических порывов и случайных встреч. Настаивая на последнем, он все очевиднее продвигался в сторону псевдонауки и мистики.

Самое существенное открытие Бретона — это открытие естественной связи, существующей между автоматизмом сна и появлением поэзии. К такому выводу пришли некоторые исследователи сюрреализма.

Настаивая на своем, сюрреалистическом, понимании поэзии, искусства вообще, Бретон создавал в 30-е годы еще одно, непреодолимое в рамках сюрреализма противоречие. Противоречие гражданской политической позиции, к коей звал Бретон, и сути искусства, созданного «автоматизмом сна».

Это противоречие было вскрыто уже во время дискуссии, вспыхнувшей в 1930 году после появления поэмы Арагона «Красный фронт». Речь шла не о недостатках — впрочем, достаточно очевидных — поэмы Арагона, речь шла о взаимоотношении социально-политических и творческих позиций. Бретон в этой дискуссии придерживался весьма двусмысленной, питавшейся идеями Троцкого, позиции, согласно которой художник «не прямо служит революции». Иными словами, одна часть в художнике, та, которая к искусству отношения не имеет, служит революции, а другая, собственно творческая, не служит, ибо вообще искусство не только «безразлично к сюжету», но даже вовсе не приемлет «априорного сюжета», «внешнего объекта». А в поэме Арагона доминировал «внешний объект» — тема революции, социалистической перестройки России.

Андре Бретон говорил в одной из своих речей в середине 30-х годов: «Искусство всей своей эволюцией в наше время призвано понять, что его ценность заключается только в воображении, независимо от внешнего объекта, его породившего. Иначе говоря, все зависит от свободы, с которой это воображение себя обнаруживает, и только себя». Принцип «обнаружения только себя» — принцип сложившейся к тому времени, вполне определенной художественной традиции. Сюрреалисты «абсолютно свободно» двигались в колее этой, традиции. Как бы Бретон ни клялся, что его бунт, «абсолютный бунт», не нуждается в предшественниках, предшественники были, родственники без труда подыскивались. Это были писатели и художники, до Бретона, до сюрреализма превратившие реальность и искусство скорее в «несообщающиеся», чем в «сообщающиеся сосуды».

Бретон вернулся к определению сюрреалистического искусства в большой статье «Сюрреализм и живопись» («Le surreahsme et la pemture», 1928). «Нет реальности в живописи», — писал Андре Бретон. Само собой разумеется, что в прямом смысле слова ее нет. Бретон восставал против примитивного копирования реальности, против натурализма в искусстве. Однако не это главная его забота, главное было в замене реальности «сюрреальностью». Историю живописи XX века Бретон рассматривал как историю все более очевидного недоверия к «модели», к «внешнему объекту». «Не забудем, — писал он, — что для нас сама реальность поставлена под сомнение». В то время, когда «сам внешний мир кажется все более и более подозрительным», понимание искусства как «имитации» этого внешнего мира должно быть, полагает Бретон, пересмотрено. Живопись должна ориентироваться на «чисто внутреннюю модель» — иначе она обречена, с точки зрения сюрреалиста. Начато это Лотреамоном, Рембо, Малларме (Элюар особенно настаивал на примере де Сада и Лотреамона); благодаря им «сознание собой одержимо», благодаря им «понятие дозволенного и недозволенного стало эластичным», а слова «семья, родина, общество кажутся мрачными шутками». Вот и признанная Бретоном художественная традиция. Сюрреализм должен также «пройти там, где прошел или пройдет Пикассо», — хотя Бретон категорически против обозначения Пикассо «этикеткой», в том числе этикеткой «сюрреалист».

Итак, реальность «под сомнением», искусство — оттиск «внутренней модели». Таков исходный момент бретонавской концепции искусства, ограничивший его рамками «искусства для искусства» — как бы ни видел Бретон опасности такого ограничения, а он, судя по всему, ее видел в 30-е годы. Хотел того Бретон или нет — вероятнее всего, вовсе не хотел, — но его декларации об «абсолютной свободе творчества», столь заманчивые с виду, неминуемо претворялись в анархически-легкомысленное обращение с искусством и в выработку собственной, очень узкой и догматической, системы правил сюрреалистического образотворчества.

Бретон пообещал свободу для художника, но, противопоставив искусство действительности, надел на художника цепи ремесленного «приема», сюрреалистической техники. Бретон хотел избежать опасностей, таящихся и в «чистом искусстве» и в искусстве прямолинейно-пропагандистском, но предложенный им путь возвращал в тупики и «чистого искусства» и пропагандистско-сюрреалистического искусства, а не выводил на просторы неограниченной свободы.

Определяя искусство в «Сообщающихся сосудах», Бретон повторяет прежние свои рецепты «сопоставления двух объектов, насколько возможно удаленных один от другого», освещения их светом внезапности, т. е. вновь настаивает на «рецепте», на «приемах». А приступ крайнего раздражения он испытывает по поводу того, что «лидер конструктивизма в СССР Сельвинский» написал поэму, посвященную жизни и нравам завода.

В «Заметках о поэзии» («Notes sur la poesie», 1936), подписанных Бретоном и Элюаром, поэзия определяется как нечто прежде всего и главным образом неопределенное. При всей неопределенности, уклончивости, юмористичности афоризмов этих «Заметок» ясно, что, «о мнению их создателей, «сознание и пробуждение убивают», а вот «сон грезит и ясно видит», что сюжет «так мало значит для поэмы, как имя для человека»; мы пишем «то, что не хотели» и что «не хочет того, что хотели мы». «Поэзия — это курительная трубка».

Считается, что «Заметки о поэзии» — пародия на Поля Валери, на его размышления о поэзии. Конечно, можно отправить афоризмы «Заметок» в разряд многочисленных сюрреалистических острот. Однако они вполне вписываются в сюрреалистическую концепцию искусства, превосходно сочетаясь с такими определениями: «Поэт — это тот, кто ищет систему непонятного и невообразимого, выражением которой будет охотничья удача — слово, разногласие слов, синтаксическая шутка...». «Какая радость писать, не зная, что такое язык, глагол, сравнение, изменение мысли, тона, не зная структуры времени произведения, условий его завершения, совершенно не зная ни почему, ни как! Красить зеленым, голубым, белым, быть попугаем...».

«Быть попугаем», «поэзия — курительная трубка» — это, конечно, остроты, это продукты сюрреалистического юмора. Но их появление возможно было только потому, что сюрреалисты всерьез, а не в шутку считали главной задачей искусства сближение удаленных предметов. Вот где граница освобождения искусства, отмеренная Бретоном!

Не удивительно, что он так снобистски-презрительно комментировал всякие попытки обогатить искусство «априорным сюжетом», «внешним объектом». Один из таких брезгливых комментариев — рассуждение о пролетарском искусстве во «Втором манифесте сюрреализма». Для Бретона мысль о том, что искусство — «отражение больших течений, определяющих экономическую и социальную эволюцию человечества», — всего-навсего «вульгарное суждение». Бретон не верит в «возможность существования литературы или искусства, выражающих стремления рабочего класса», ибо нет соответствующей основы, нет «пролетарской культуры». Такое отношение к социалистическому искусству было заимствовано Бретоном у Троцкого. Здесь же он приводит длинную выдержку из статьи Троцкого от 1923 года, в которой пролетарская культура объявлялась делом далекого и неопределенного будущего. По примеру Троцкого, Бретон в финале «Сообщающихся сосудов» предпочитал мечтать о грядущем поэте, о поэте, который, наконец, выполнит рекомендации лидера сюрреалистического движения.

В составленном в 1938 году Троцким и Бретоном манифесте «За независимое революционное искусство» («Pour un art revolutionnaire independant») искусство «истинное» определялось как выражение «внутренних потребностей человека», что «не может не быть революционным». Ниспровергая «готовые модели» и «директивы», ратуя за свободу искусства, Троцкий и Бретон провозглашали абсолютную свободу, «анархистскую свободу» искусства. Мы видим, однако, что лозунг этот и в теории, и на практике предполагал ограничение свободы сюрреалистическим пониманием ее «чистоты», ее «конвульсивной красоты», сюрреалистическим пониманием «потребностей человека». И сколько бы раз Бретон ни открещивался от «чистого искусства», — а он это делал много раз, и не случайно, — анархистский призыв к абсолютной недетерминированности творческого акта сеял двусмысленность или же недвусмысленно определял место «абсолютно независимого сюрреализма» в тогдашней политической и эстетической борьбе.

Из сказанного ясно, почему эстетические позиции компартии и сюрреалистической группы не только не смогли сблизиться, но и резко разошлись в 30-х годах, почему революционная партия не приняла тогда архиреволюционной эстетической программы сюрреалистов, а предпочла социалистический реализм. Предпочтения — не случайность. Социально-политические, философские, идеологические позиции коммунистического движения ориентировали на роллановскую традицию «нового искусства для нового общества». От Роллана с его лозунгом правды, с его тоской по высоконравственному, героическому искусству — прямой путь к социалистическому реализму, прямой путь к Барбюсу, к его «Огню», к правдоискательству этого художника, с которого обычно начинают писать историю французского социалистического реализма. Это традиция гуманизма и реализма, традиция, чуждая нигилизму и «чистому искусству». Нигилизм был уделом сюрреализма с его призывом к абсолютной свободе искусства. «Простейший сюрреалистический акт состоит в том, чтобы с револьвером в руках выйти на улицу и стрелять наугад, сколько можно, в толпу» — вот уродливая реализация абсолютной свободы. Бретону с его сюрреалистическим пистолетом в руках, с его идеалом «конвульсивной красоты», конечно, было не в ногу с коммунистическим движением, особенно в 30-е годы, когда коммунисты, освобождаясь от сектантства, выдвинули лозунг единого фронта, когда компартия боролась за Народный фронт. Тем более не по душе Бретону был выдвинутый компартией эстетический лозунг, в котором политическая революционность соединялась с национальной традицией, с принципом реализма, — т. е. лозунг национальной формы социалистического реализма.

Бретон писал, размышляя о позиции Рембо перед лицом Коммуны: «Искусство в своем развитии в наше время призвано понять, что его качество покоится только в воображении, независимо от внешнего предмета, который его порождает». Комментируя эту мысль своего метра, Ж.-Л. Бедуен, единомышленник Бретона, заключает: «Отсутствие в творчестве Рембо социальных или политических императивов — условие его революционной действенности».

Вот так соотнесено революционное искусство и революционная действительность в теории намеренных совершить социальную революцию сюрреалистов!

Но «в своем развитии в наше время» искусство показало совсем не то, что захотели увидеть Бретон и его поклонники. Оно показало противоестественность разделения художника на две части — понимающую свою ответственность и оберегающую свою безответственность. Оно показало хрупкость тех темниц из «слоновой кости», куда вот уже сто лет под разными предлогами загоняются художники.

Не удивительно, что так много недавних соратников Бретона резко и непримиримо осудили его в 30-е годы. Коренной вопрос разногласий, главную проблему сформулировал тогда Тристан Тцара: «Можем ли мы разделить себя самих надвое, с одной стороны, думая и действуя во имя освобождения страны, с другой — думая и творя в соответствии с безжизненным абсолютом?»(*Тzаrа Т. Le surrealisme et 1'apres-guerre Paris, 1948, p. 33.*).

И Тцара, примкнувший к сюрреалистическому движению в конце 20-х годов, отходит от него, особенно с 1936 года, со времени событий в Испании. Тцара был в осажденном Мадриде, был на фронтах народно-революционной войны. Он приобщает свою поэзию к развернувшейся борьбе, поэзия для него теперь — «действие». Вскоре она станет поэзией Сопротивления. «Тогда-то мы обрели свою цельность», — писал об этом времени Тцара.

То же самое можно сказать и об Арагоне, и о Десносе, и о Превере, Незвале, Сезэре, Депестре и др.

Качественная внутренняя перестройка происходит на протяжении 30-х годов с Элюаром. Даже тогда, когда он еще был сюрреалистом, до того момента, когда Бретон направил Пере с поручением мобилизовать против Элюара сюрреалистический актив, — даже тогда видны признаки этой перестройки.

Поль Элюар увлекался мыслью о поэзии как средстве создания «общности». Он отбросил «чистую поэзию» и выразил надежду на то, что «башни из слоновой кости будут разрушены». Он потянулся к «другим», увидел в поэзии средство «вдохновения». Он говорил, что «сюрреализм, являясь инструментом познания, . . . трудится над тем, чтобы показать, что мысль присуща всем, он трудится над тем, чтобы сократить различия между людьми, а во имя этого он отказывается служить абсурдному порядку, основанному на неравенстве, на обмане, на низости».

«Одиночество поэтов сегодня исчезает. Вот они люди среди людей, вот они братья». Такой сильный вывод Элюара был, конечно, подготовлен и его прошлым, демократическим началом его поэзии в 10-е годы, в годы первой мировой войны, и его настоящим, т. е. его политической эволюцией в 30-е годы (приведены слова из речи 1936 г.).

Но и тогда он еще говорил, что поэзия только «самой себе подчиняется», а человеку, «наконец ставшему собой, достаточно закрыть глаза, чтобы открылись Двери чудес».

Поистине трагические противоречия раздирали в 30-е годы Рене Кревеля. Кревель всерьез воспринял тогда лозунг «сюрреализм на службе революции», и, как Арагон, как многие другие, он начнет критическое рассмотрение основополагающих идей сюрреализма. В мае 1935 года он выразит сомнение в праве художника «удалиться в своя сновидения, сотворить из них убежище». «Пламя внутренней жизни, — говорил Кревель, — каким бы ярким оно ни было, не может само по себе ни осветить существующий мир, ни выковать тот мир, который должен быть... Это пламя, если оно упорно будет питаться лишь собой, вскоре угаснет...». В памфлете «Фортепьяно Дидро» («Le clavecm de Diderot», 1932) Кревель со страстью атаковал церковь, ее «тощий гуманизм» и ее «евангелическую поэзию», академическое красноречие и самодовольный официальный республиканизм. Для Кревеля все это — товар на «капиталистическом и клерикальном базаре». Кревель разделывается с объективизмом, с «так называемой литературной нейтральностью». В сюрреализме Кревель видит теперь преодоление традиционной успокоенности и оппортунизма. В сюрреализме он видит подтверждение требования Маркса и Энгельса превратить неуловимую вещь в себе в вещь для других, видит возрождение человека, его всесторонности.

Сюрреализм для Кревеля — освобождение; не школа, но «порыв ветра», разбивающий стены многолетнего буржуазного лицемерия. Кревель взялся за буржуазное государство; цитируя теперь уже не столько Бретона и Арагона, сколько Энгельса и Ленина, он бьет по огораживающим это государство стенам традиционных и косных идей.

«Сюрреализм на службе революции», — заявляет Кревель. «Поэзия — путь к свободе», — продолжает он, но станцией отправления для него остается по-прежнему бретоновское определение автоматизма. Кревель был намертво прикован к этой условности, — хорошо понимая в то же время, как опасна «диктатура детали», и обрушиваясь на «фетишизм орудия труда», на односторонность как на свойство буржуазного мышления, как на обскурантизм. «Антиобскурантизмом» для Кревеля оказывался не кто иной как Сальвадор Дали (брошюра «Дали, или Антиобскурантизм», 1931), расковавший воображение и предоставивший права «искренности». Паранойя, считал Кревель, открывает безграничные пути. «Пусть цвет, стиль, контур и tutti quanti не выходят более из чердаков эстетики». С цветом и стилем с помощью Дали Кревель мог, конечно, успешно покончить, но полагать, что это и есть путь к свободе и революции, значило проявлять заурядную сюрреалистическую односторонность и буржуазный обскурантизм. Значило оказаться в тупике.

Кревель был человеком искренним, горячим и прямым. Из тупика он выбрался, убив себя.

А Бретон? Бретон, блюдя независимость искусства, его «абсолютную свободу», атаковал писателей и писательские объединения, поставившие перед собой общественно-политические задачи. Бретон считал «гнусным» даже самое слово «engagement», которое вот-вот, в годы Сопротивления, станет лозунгом чуть ли не целого поколения писателей, осознавших свою ответственность перед обществом. «Искусство также не имеет родины, как и трудящиеся», — твердили троцкисты. Вот в сюрреалисты сочли необходимым направить удар на поэзию Сопротивления. Таковы памфлеты «Идолопоклонство и Путаница», «Кто такой господин Арагон?», «Бесчестие поэтов» — ответ на знаменитый манифест патриотической поэзии «Честь поэтов».

«Бесчестие поэтов» было написано одним из самых правоверных сюрреалистов, Бенжаменом Пере. Пере, сидя в Мексике, прочитал «Честь поэтов», сборник стихов, изданных в Париже подпольно. В Мексике, в приличном отдалении от полей сражения, Пере поучает поэтов-патриотов, говорит, что они отошли от истинной поэзии. «Поэзия не имеет родины, ибо она принадлежит всем временем, принадлежит всем». Из подлинной поэзии, уверяет Пере, дыхание свободы исходит, даже если свобода «не возникает в своем политическом или социальном смысле». Верный бретоновским лозунгам независимости искусства, Пере освобождает понятие свободы от социально-политического содержания, делает его абсолютным — и бессодержательным.

«Оскорблением поэтов, погибших в годы оккупации» назвал «Бесчестие поэтов» Тристан Тцара.

Борьба в Европе шла не на жизнь, а на смерть, был поставлен вопрос о существовании не того или иного направления, даже не французской культуры как таковой, а о существовании самой Франции. Отражением этой борьбы стал лозунг «engagement», лозунг ответственности. И в это время сюрреалисты, сделавшие революционность и борьбу против любого угнетения главным своим козырем, атакуют поэзию, ставшую не только отражением, но даже актом борьбы против угнетателя, причем не воображаемого, не из области философских понятий, а более чем конкретного, придавившего солдатским сапогом Францию. Это одно из самых наглядных подтверждений того факта, что сюрреалистический принцип абсолютной свободы, автономии поэзии в конкретных социальных условиях подталкивал к конкретной политической позиции, которая скорее работала на угнетателя, чем содействовала борьбе с угнетением.

А разве не об этом говорит поддержка Бретоном мексиканского художника Тамайо, в котором он выше всего ценил «технические поиски» и поиски «вечной Мексики» — в пику социально-политической, революционной заостренности знаменитой мексиканской живописи?

Знакомство с сюрреалистической теорией основывается, главным образом, на французском материале и преимущественно на теоретических работах Андре Бретона. Это оправдано — без особого риска можно сказать, что теория сюрреализма и теория Бретона почти одно и то же. Нельзя забывать и о том, что Бретон занимался насаждением своих теорий и карал вероотступников. «Церковные» порядки содействовали теоретической монолитности сюрреализма.

Сюрреалисты других стран, как правило, повторяли Бретона, пересказывали его труды, ссылались на него. Правда, порой возникали и специфические нюансы, — они заметны, например, в документах испаноязычного, латиноамериканского сюрреализма.

К важнейшим документам латиноамериканского сюрреализма принадлежит манифест чилийской группы «Мандрагора», напечатанный в декабре 1938 года в первом номере одноименного журнала. Написан он был Браулио Аренасом. Поэт, по мнению Аренаса, «видит необходимость в том, чтобы быть управляемым, быть поглощенным, быть вдохновленным» тем образом, тем своим представлением, которое воздействует «из глубин его собственного внутреннего мира». Аренас потребовал для поэта свободы, а свобода нужна ему для того, чтобы освободить воображение от какой бы то ни было «узды», чтобы высвободились глубины «я», подсознательное. Вслед за европейскими сюрреалистами Аренас надеется на сны («sиеnо»; испанское «sueno» равнозначно французскому «reve» — это и «сон», и «сновидение», и «мечта»), которые помогут «завоеванию ирреальности, до сего времени ускользавшей». Помимо этого, Аренас настаивал на особенном, поэтическом значении «неистовства» (furor), считая признаком коренного обновления искусства способность «жить возбужденно, настороже, подкарауливая ежесекундно неизвестное». Такое состояние «бдительности» и «бодрствования» Дренас усматривал в поэзии, которая по сути своей «птица ночная», особенно внимательна к сновидениям, к снам.

Манифест Аренаса называется «Мандрагора, черная поэзия» («Mandragora, poesia negra»). Сюрреалистическая поэзия отождествилась в его представлении с легендарным растением, якобы загадочным и чудодейственным. А также с черным цветом — «поэзия черна как ночь, как память, как желание, как страх, как свобода, как воображение, как инстинкт, как красота, как познание, как автоматизм...». Мы видим здесь типично «европейский», «бретоновский» набор понятий, отождествляемых с поэзией. Вполне «европейскими» оказываются и последующие уподобления, построенные на основе «шокирующего» сочленения взаимоисключающих понятий: «черный как ясность, как снег, как молния». Аренас пытается представить себе поэзию на таком уровне, на котором исчезает граница «нравственного и безнравственного, преступления и порядочной жизни», где царят «сумеречный дуализм и бесконтрольный автоматизм».

Б. Аренас предложил, кроме того, понятие «поэтического страха» (terror poetico), имея в виду то «инстинктивное ощущение, которое вынуждает человека разыскивать генетические корни своей судьбы в тайных источниках подсознательного», имея в виду прямую связь поэзии и «феноменов сна, ясновидения, безумия», приспосабливая к целям поэзии «бред, автоматизм, любовь, случай, преступление и вообще все действия, санкционированные медициной и религией». Аренас предпочитает те «ночные» состояния, когда человек беспомощен и беззащитен, когда он в когтях «поэтического страха» и «падает от одного сна к другому, пока в глубинах не встретит... маленькое свадебное растение, мою мандрагору». Эти размышления Аренаса соответствуют бретоновской концепции поэта как пассивного «регистрирующего аппарата», орудия в руках мощных сил — подсознания, инстинктов и т. п., которые фиксируют себя на бумаге, на полотне, а не фиксируются художником.

Латиноамериканские сюрреалисты, как видно, в общем-то шли за Бретоном, повторяли догматы французской сюрреалистической веры. Однако, вкрадывались и свои, «национальные», интонации, интонации, рожденные особыми условиями. Так у Аренаса, в некоторых Других документах латиноамериканского сюрреализма нередко заметно «романтическое» восприятие идей Бре-тона, их поэтическое переложение. Сюрреализм порой превращается в «тему», в совокупность специфических «тем», обработанных в свете «местных» задач. Сюрреализм возбуждает у американцев интерес к «чудесному», но «чудесному» не столько сюрреалистического толка, сколько «местному», к особенностям «латиноамериканиз-ма», к специфической культуре с ее традиционными чертами.

Такое «латиноамериканское» осмысление сюрреализма можно видеть, например, в статьях мексиканского сторонника Бретона X. Ларреа. Сторонник-то сторонник, но, знакомя соотечественников с французским сюрреализмом, пропагандируя его, Ларреа сразу же оговаривается насчет ограниченности сюрреализма, его неосуществленных претензий. Ларреа видит узость сюрреализма, но видит ее потому, что смотрит на сюрреализм глазами латиноамериканца, которому важна особенная Реальность Америки. Ларреа предпочитает поэтому Рубена Дарио как поэта, отразившего специфичность континента. Сюрреализм же оказывается в его интерпретации лишь частицей более широкого целого. Кроме того, Ларреа воспринимает европейский сюрреализм в перспективе романтического искусства. Романтизм XIX века для него — предшественник сюрреализма, прямо определяющий его особенности.

Осмысление своих, «местных», задач и национальной специфики вело и к более категорическому размежеванию, к отмежеванию от сюрреализма. Это характерная тенденция и ее обязательно надо принимать во внимание. Тогда будет ясно, насколько произвольно причисление к сюрреализму некоторых писателей, причисление, совершаемое по той причине, что у писателей этих можно отыскать или «чудесное», или еще что-либо из примет сюрреализма.

Характерный пример — кубинец Алехо Карпентьер. В его романах «чудесное» действительно присутствует. Но это «чудесное» — иного толка, нежели сюрреалистическое. Различию сам Карпентьер придавал значение первостепенное. Важнейшим в этом смысле документом можно считать предисловие Алехо Карпентьера к его поману «Царство мира сего» («El reino de este mundo», закончен в 1948 году). Вспоминая о своей поездке на Таити, Карпентьер делится возникшим у него желанием соотнести «только что пережитую чудесную реальность» с «истощающей претензией на возрождение чудесного, которая характеризует некоторые европейские литературы последних тридцати лет», с «чудесным», созданным «приемами фокусника, воссоединяющего предметы, которые никогда не смогут встретиться, — старая и выдуманная история о случайной встрече зонтика и швейной машины...». Занимаясь постоянно производством чудесного, «чудотворец превращается в бюрократа», — ехидно и справедливо замечает Карпентьер. Возник сюрреалистический «кодекс фантастики». Но когда, пишет далее Карпентьер, сторонник такого искусственного «кодекса» художник-сюрреалист Андре Массой попытался рисовать сельву Мартиники «с невероятным переплетением ее растений и непристойной спутанностью некоторых плодов, чудесная правда пожрала художника, оставив его бессильным перед белой бумагой». Перед лицом этой «чудесной правды», этих «правдивых чудес» не пасуют художники Америки — Карпентьер пишет о кубинце Ламе, показавшем «магию тропической растительности». И об «обескураживающей бедности воображения, например, какого-нибудь Танги, который с двадцатых годов рисует все те же каменные личинки под все тем же серым небом»,

Карпентьер размышляет о чудесном, которое суть «открытие реальности, расширение категорий реальности», а не сюрреалистическая «литературная уловка, быстро наскучившая». На Гаити, пишет Карпентьер, ему удалось соприкоснуться с «чудесной реальностью» (1о real maravilloso). Эта «чудесная реальность» — достояние не только Гаити, но всей Америки «чудесная реальность встречается на каждом шагу в жизни людей, вписавших даты в историю континента» Помимо этого, «тогда как танцевальный фольклор в Западной Европе совершенно потерял магический смысл, редким является в Америке коллективный танец, который не заключал бы в себе глубокий ритуальный смысл».

Все вышесказанное — комментарий Карпентьера к роману «Царство мира сего». Комментарий, который заставляет противопоставить этот роман, как и другие его произведения, сюрреализму, а не подсоединить к чему, как то иногда делается. «Царство мира сего» основано, предупреждал автор, «на чрезвычайно точной документации, которая... сохраняет историческую правду событий, имена персонажей, в том числе второстепенных мест, вплоть до улиц». «Что есть история Америки, как не хроника чудесной реальности?».

Карпентьер — это уже не сюрреалистическая теория Но комментарии кубинского писателя вносят определен ность и в сюрреалистическую теорию, помогая уточнить ее границы.

Со времени второй мировой войны, как мы видели Бретон открыто заявляет о мифической, «поэтической» природе сюрреалистической революционности. Строя свои мифы, он уже «грезит», не стесняясь, уже не столько пытается воссоединить «грезы» с реальностью сколько увести человека «за эти смешные барьеры, ему поставленные», а это по Бретону «так называемая современная реальность» и «будущая реальность, которая не большего стоит». Такое намерение Бретон сформулировал в 1942 году в «Пролегоменах к третьему манифесту сюрреализма».

Теперь уже «нынешняя конвульсия планеты» служит для Бретона основанием, чтобы указать на несовершенство современных средств познания. Предполагая усовершенствовать эти средства, Бретон предупреждает, что не намерен остерегаться «обвинений в мистицизме». Вслед за этим Бретон «открывает окна на безграничные пейзажи утопии».

Путешествие в мир утопий, к которому Бретон приглашает, начинается с того, что он предупреждает нас о возможности существования других существ, недоступных человеческому разуму, ощущаемых нами лишь через «страх и чувство случайности». Мысль свою Бретон подтверждает авторитетом Новалиса (к его авторитету, как мы знаем, Бретон обращается не впервые), которому тоже казалось, что человек — просто-напросто паразит, живущий на теле некоего животного, не подозревая об этом.

«Пролегомены» на этом предположении обрываются. Однако и этого достаточно, чтобы ощутить, в какой степени «новый мир» Бретона — создание фантазии и мистицизма. Впрочем уже в «Безумной любви», еще не приглашавшей с такой, как ныне, откровенностью перешагнуть «смешные барьеры» реальности, Бретон писал: «Так все происходит, как если бы мы были жертвами умелых махинаций каких-то сил, остающихся пока крайне загадочными». Сначала причинность заменена случайностью, потом случайность объяснена дьявольщиной...

Как и «Безумная любовь», гимном любви кажется написанная осенью 1944 года «Тайна 17». Бретон ищет утешений — он их находит в поэзии, обращенной к Вечности. «Жестокий век» Людовика XIV он видит через полотна Ватто, через гимн природе и любви. Утешения он находит в любви — «истинной панацеи». «С помощью любви и только с ее помощью осуществляется в самой высокой степени слияние существования и сущности..., а вне ее они разделены, всегда в тревоге и во вражде».

«Любовь, поэзия, искусство, только их усилием будет возвращено доверие, и мысль человеческая выйдет в открытое море». «Крылья» философии Бретона — любовь и поэзия. Сам жанр его эссе — это философствование по поводу, это размышление, рожденное чувством, основывающееся на лирической картине, это инспирированное иллюстрацией откровение.

Науку Бретон судит строго. Вообще для него культура человеческая основана на произволе и рутине; слишком много идей, «апломб» которых не оправдан их истинным значением; обучение таково, что способность человека к самостоятельному суждению не развивается, воспитывается школярство, впитываются идеологические клише. Бретон ждег изменений, он ждет «свежести» — особенно от идеи «спасения с помощью женщины». «В любви человеческой покоится вся сила обновления мира».

И главной задачей искусства должна быть подготовка царства «женщины — ребенка». В «Тайне 17» есть такой, идеальный, образ — это прекрасная Мелюзина, символ Женщины, вечной молодости, напоминание о той случайной встрече с женщиной, которая стала откровением для Андре Бретона.

В «Тайне 17» Бретон не скрывает, что доверяет поэзии исследование обширных пространств бытия, признается, что «ничего не может», пока не объявятся «гении, владыки поэтической сути вещей»; на них, только на них, надеется Бретон перед лицом непрочной, разламывающейся реальности. И уплывает на волнах фантазии, отдается сюрреалистическим грезам, для которых экзотический край Дырявой Скалы вполне подходящее место. Вполне подходящее для операций «высокой магии», метафизирующих реальность.

«Тайна 17» отличается от предшествовавших документов бретоновской теории резко сгустившейся атмосферой магического действа.,.Здесь много символов — начиная от названия, много аллегорических картин, знаменующих приобщение к скрытым сущностям, символических соответствий, взаимопроникновений, «магических ночей». И Мелюзина обращается в колдунью, в медиума, и сам Бретон не скрывает близости к магам, не скрывает своего интереса к появляющимся в решающую минуту на страницах «Тайны 17» звездам.

В очередном разъяснении своей позиции под названием «Ажуры» («Ajours») Бретон сюрреалистическую суть вновь видит в поэзии, равно как и в любви; «акт любви, точно так же как картина или поэма, обесценивается, если со стороны отдающегося им не предполагается состояния транса». Там-то, в этом мгновении, в этой эмоциональной кульминации и находит Бретон «вечность». А затем он предается «высокой магии», пишет о волнующих его загадочных совпадениях, оккультных свойствах парижской башни Сен-Жак, перевоплощениях Единственной, — не только любимой женщины, но и медиума,

Итак, чисто эмоциональное мгновение, любовный «транс» — и в то же время оккультизм. Повседневное, рядовое явление, уличные встречи, «объективный случай», незначащие на первый взгляд происшествия — и вдруг возникающее прозрение загадочных сущностей, творимый миф, в котором подспудно, как кардинальный принцип, живет желание.

В 40—50-е годы ясно стало, насколько пророческими были прозвучавшие в 1930 году предостережения Дес-носа: «верить в сюрреальность — значит вновь мостить дорогу к богу». Так было всегда, всегда сюрреализм «мостил дорогу к богу», пропуская в науку алхимию, но особенно на этапе создания «новой мифологии», на этапе превращения Бретона в мага. Закономерно то, что католики вдруг увидели в Бретоне «своего». Близость сюрреализма религии признают и многие сторонники сюрреализма, но из дружеских объятий, раскрытых сюрреализму в послевоенные годы католиками, они, как правило, стараются освободиться. Понятное желание избавиться от содружества с католиками, компрометирующих пророков современного свободомыслия, ничего не меняет в том, что дружеские чувства церковников возникли не случайно, а в силу действительной близости «новой мифологии» Бретона и старой, как мир, религиозной веры.

«Бретон — мистик» — это свое убеждение старательно и на многих фактах подтверждает Клод Мориак в книге об Андре Бретоне.

Уже в июне 1948 года потребовался специальный манифест сюрреалистов, в резкой форме осуждавший церковников, «тявок господа бога», за их попытки приспособления сюрреализма к своим целям. С возмущением писали сюрреалисты, что некий бенедиктинец в июле 1947 года сообщил: «Программа Бретона свидетельствует о стремлениях, которые совершенно параллельны нашим». Но чем, собственно говоря, возмущался в этих словах маг, поклонник алхимиков Бретон, занятый оккультацией сюрреализма?!

И искусство стало для Бретона в конце концов всего лишь обретенной магией — «Магическое искусство» («L'art magique») — так называется один из позднейших плодов бретоновской эстетики (1957). Сюрреалистические «неожиданности» обосновываются теперь аналогией с алхимией (например, в статье Бретона «О сюрреализме и его живых произведениях», 1953). Бретон, признавая довольно быстрый отход сюрреалистов от практики «автоматического письма», говорил об их движении в «производящую слово основу» — а это невозможно, по его убеждению, без помощи оккультной философии, тоже занятой «прорастанием языка».

Как видим, философский вызов, дерзко брошенный Андре Бретоном и его единомышленниками, не привел к ожидавшимся результатам потому, что Бретон намерен был одним махом «решить все антиномии», среди которых были и такие, которые даны в объективной действительности, в природе вещей и «примирению» не подлежат. В конце концов Бретон решил подняться над идеализмом и материализмом. Примирение этой антиномии удавалось, как известно, только в воображении.

Закономерно, что Бретону не удалось похитить огонь Для человечества. Он даже попутно ухитрился погасить иные из светочей, зажженных до него.

Закономерно и то, что свою задачу Бретон с наибольшим эффектом реализовал в царстве воображения — в сюрреалистическом искусстве.

Чем очевиднее сюрреализм превращался в мифотворчество, тем более нуждался он в искусстве. Искусство оказывалось единственной связью между теорией Бретона и реальным миром. В нем, в искусстве, сюрреализм нуждался как в единственном оправдании своих претензий на преодоление идеализма и материализма, как в единственном доказательстве того, что возникает сюрреальность.

# Сюрреализм

# 3.1. Практика

Итак, в сюрреалистической теории отражается привнесенная революционным XX веком потребность сбросить путы буржуазно-консервативного мышления, взглянуть по-новому на быстро обновляющийся мир, соединить искусство с наукой, снабдить его новыми средствами познания реальности. В этой теории раскрывается вместе с тем крах философских претензий сюрреализма, поскольку он так и не смог найти путь к подлинному обновлению. Корни сюрреализма оказались столь глубоко ушедшими в мистицизм и индивидуализм, что лишь на первый взгляд кажется парадоксальным жалкий финал бретоновского теоретизирования, в начальной точке которого была дерзкая заявка на абсолютное обновление. «Кажется, что, не сумев найти точку, в которой были бы сняты противоречия, Андре Бретон стал соблазняться поэтическим бегством»(*Clancier Q -Е. De Rimbaud au surrealisme. Panorama critique. Paris, 1959, p. 34.*).

Сюрреальность в конечном счете оказалась всего-навсего поэтическим образом. Сюрреализм не смог стать подлинной философией, как не удалось ему превратиться в истинное политическое движение. Мы видели — теоретические, философские труды сюрреалистов неудержимо втягиваются в область образотворчества, перерастают в поэтическое фантазирование.

В «Волне грез» Арагон, пытаясь определить сюрреализм, рассказывает о том, как сюрреалисты вызывали в себе образы, — и сам образы созидает. «Волна грез»— фокус сюрреалистического теоретизирования, так как фиксируется особенное состояние. Но фиксация состояния — акт не столько собственно философского свойства, сколько свойства поэтического. Pensee parlee — не думание, не осознание, а выхлестывание «я», фиксируемое в образе. Чем, собственно говоря, отличается процесс производства философских категорий сюрреализма от производства сюрреалистических стихов? Чем «Волна грез» отличается от сюрреалистической прозы? Ответить на этот вопрос нелегко — четкую границу между сюрреалистической теорией и практикой, повторяем, провести невозможно, особенно в сфере прозы. Теоретические труды сюрреалистов можно в той или иной степени отнести к разряду сюрреалистической прозы. Сюрреалистическая проза, в свою очередь, как правило, в той или иной степени принадлежит к разряду теории.

Бретон третировал романы как устаревшую форму искусства; он почувствовал, скольким реализм обязан роману. Ясно, кроме того, что с наименьшим эффектом принцип «удивления», принцип неожиданности мог проявить себя именно в прозе. «Автоматическое письмо» и проза кажутся трудно сочетаемыми понятиями. Проза побуждает вдумываться, не ограничиваться чисто эмоциональным восприятием, — а в этом сюрреализм не заинтересован. Сюрреализм, пытающийся свести на нет роль разума в создании искусства, до крайности ограничивает возможности рационального его познания. «Понять» — это желание довольно трудно прилагается к сюрреалистическому искусству. Скорее — «ощутить», «почувствовать».

При всем том, первым сюрреалистическим текстом считается текст прозаический — «Магнитные поля» Бре-тона и Супо. Однако «Магнитные поля» доказывают невозможность сюрреалистического эпоса — и определяют ограниченные пределы, в которых затем развивалась сюрреалистическая проза.

«Магнитные поля» («Les Champs magnetiques») (*Понять и пояснять сюрреалистические выдумки чаще всего невозможно. Но, может быть, небесполезно послушать Алена Жуфруа, одного из сторонников Бретона, сообщавшего о «Магнитных полях» следующее: «Бретон дал мае понять, что автоматическое письмо (о котором он сказал, что ею история была историей постоянного невезения) соответствовало некоему голосу, передаче слова, которое мобилизует психофизическое поле мысли — его «магнетизирует». Этот голос, независимый от мыслящего субъекта и его непосредственного окружения, надо поймать (поставить антенну мысли, чтобы слышать ч передавать)». («Les Lettres francaises», Д968, 2—9 mai).*) — противоположность какой бы то ни было повествовательной форме. Этот текст выдает неудержимое стремление к дроблению, к распаду на детали, на элементы, на отдельные образы. «Магнитные поля» — цикл миниатюр, каждая из которых в свою очередь распадается, не обладая никакой внешней связью. Лишь три из этих миниатюр отличаются относительной внутренней связностью («Зеркало без амальгамы», «В 80 дней», «Белые перчатки»), да к тому же близки друг другу: там появляется не то, что персонаж, скорее неясная тень какого-то человека (или каких-то людей), куда-то бегущего по пустынным улицам какого-то города, в чем-то (скорее — во всем) разочарованного, загадочного, бледного, подавленного чем-то, находящегося во враждебных отношениях с окружающими людьми, пугающего их даже своим смехом. Временами эта тень обретает облик истинного сюрреалиста («В 80 дней»), т. е. существа, производящего «reves», начиненного снами и грезами. Но и в этих случаях все здесь до крайности абстрактно и загадочно, все туманно и бесплотно, поскольку все это — содержание «грез».

«Магнитные поля» — это и есть описание «reves», то ли сновидений, то ли грез: «мы пальцами прикасаемся к этим неясным звездам, кои населяют наши грезы». «Магнитные поля» критика обычно именует первым образцом «автоматического письма».

Но давно было подмечено при этом, что даже самые нелогичные, самые бессмысленные фразы, призванные запечатлеть стихийную работу подсознательного, Бретоном построены весьма логично. Бретон явно уважал синтаксис, и иррациональное старательно, рационально им обработано (впрочем, он уверял, что подсознание его порождает фразы, синтаксис которых «абсолютно правилен»). К доработке или переработке своих текстов Бретон обращался нередко — а как совместить это занятие с «автоматическим письмом»?(*«Пикассо однажды говорил мне, — делится воспоминаниями автор работы о бельгийском сюрреалисте Шаве, — что сюрреалистические рукописи героического периода, которыми он владел, все были перечеркнуты и переправлены. Бретон пытался объясниться по поводу этих «починок». Думаю, что никогда он не был столь малоубедительным». (Miguel A. Achille Chavee. Paris, 1969, p. 5)*).

«Магнитные поля» прежде всего ставят под сомнение самую возможность буквального выполнения требований сюрреализма, особенно в области прозы. Вот почему уже на первой стадии развития сюрреализма, уже в «Магнитных полях» более или менее последовательные по пытки создания произведения методом «автоматического письма» соединяются с описанием грез, границу реаль ного и нереального снимающих, или же с изображение человека, во власти грез находящегося. Это и сталс основным направлением, по которому двигалась сюрреа листическая проза.

Но все, что можно выжать из принципа «автомати ческого письма», «Магнитные поля», пожалуй, выжима ют. Бессвязность — один из господствующих в «Магнит ных полях» приемов, один из главных источников особенного сюрреалистического эффекта, производимого текстом. «Неожиданность» — это столкновение внешне несвязных образов, подчеркнутый алогизм, употребление эпитетов из разных смысловых рядов. На основе принципиальной несвязности покоится все сооружение «Магнитных полей». Само собой разумеется, что на такой основе построить повествование невозможно, и композиционным принципом становится монтаж. Перед нами — мозаика, пестрая картина с резко выделенными составными элементами. Доминирует случайность, слу чайность абсолютизируется. Можно при этом предполагать, что в глубине, подспудно лежит какая-то связь что образы возникают в результате неких субъективных ассоциаций. Однако, поскольку эти ассоциации чисто субъективные, из мира подсознания и строятся «по-сюрреалистски», т. е. на основе различия, а не сходства, то осознать их непросто, а то и вовсе невозможно. Таким образом, значительная, главная часть смысла произведения остается неосмысленной, остается достоянием созидающего произведение сознания или подсознания, тайной художника.

Поэтому сюрреалистическое произведение, даже прозаическое, побуждает спросить: а есть ли в нем смысл вообще? Нагнетая образы, созидая их на основе сугубо субъективных ассоциаций, чисто словесных ассоциаций, стремясь поразить читателя совмещением несовместимого, «Магнитные поля» превращаются в ребус, в шифр Произведение это кажется игрой в замысловатые и затейливые уподобления неуподобляемого. Обескураживающая трудность заключается в том, что расшифровывать эти «поля» с самого начала представляется делом бесполезным — за шифром может не быть ничего, текст может быть просто-напросто «акробатическим танцем» (определение взято из текста «Магнитных полей»). Формализм неизбежно рождается сюрреалистическим принципом «неожиданности», формализм вынашивается и в чреве «Магнитных полей».

Другой сюрреалистический прием — это создание более или менее связных, но загадочных по существу своему картин, содержащих нечто противоестественное, абсурдное или причудливое. Возникает конкретный образ чего-то крайне абстрактного. Порой, когда читаешь «Магнитные поля», кажется, что создатель их не уходит за черту обычного города, обыденных улиц. Однако это улицы сновидений и грез. Поэтому на реальных, как будто, не на фантастических улицах, выстраиваются, громоздятся странные фантасмагорические образы, подчиняясь игре воображения, вырвавшегося из-под контроля разума.

Мир в «Магнитных полях» оказывается загадочным и нелогичным по сути своей. Все здесь символично, все намекает на нечто. Ведь «Магнитные поля» — это «зеркало без амальгамы», в нем не столько отражается мир, сколько просвечивает, просматривается что-то, за плоскостью зеркала скрытое. «Магнитные поля» — это царство всепроникающей метафоричности. Сюрреализм предпочитает уподобление неуподобляемого, предпочитает противоестественные уподобления, не уточняющие, поясняющие, а зашифровывающие и озадачивающие. Границы метафоры в «Магнитных полях» трудно определить — ведь это не реальность, это сверхреальность, это реальность, чреватая нереальностью. «Реальное» может оказаться поэтому созданием фантазии, просто сопоставлением, символом нереальных грез. Конкретное совмещается с крайней отвлеченностью — и «поля» эти кажутся созданием естествоиспытателя, творящего в лаборатории опыт, схемой мира, в которой преобладают начала и стихии, пространство, природа, человек как таковой, вне времени и места, вне социальной, национальной и прочей конкретизации. Крайний схематизм Уживается с крайней усложненностью, прециозностыо, вычурностью.

Метафоры «Магнитных полей» тяготеют к реализации, причем тоже шокирующей. Появляются странные существа — олицетворенные понятия или ощущения. Фиксируются нелепые поступки. Вселенная кажется обезумевшей, или, точнее, обезумевшим кажется создатель «Магнитных полей», взирающий на действительность сквозь призму своих лихорадочных, бредовых видений. Внешний мир здесь — слепок с ощущения, обрастающий сюрреалистической замысловатостью, обретающий сюрреалистическую фантасмагоричность.

«Наш скелет просвечивал как дерево через последовательные всходы плоти, где крепко спят детские желания», — таков, так сказать, подстрочник одного из множества примеров трудно переводимого сюрреалистического образотворчества, трудно переводимого или вовсе непереводимого и на язык разума.

Возникает вновь и вновь вопрос — а надо ли его переводить на этот язык? И можно ли его перевести? Можно ли понять то, в возникновении чего разум участия, возможно, не принимал или принимал весьма скромное? Можно ли осмыслить то, что создается как нарочитая бессмыслица, на основе свободных ассоциаций, не зависящих от смысла слов? Не будет ли более правильным просто отдаться впечатлению, ощутить прикосновение reves, которые призваны выполнить роль суггестивную, призваны то вызывать беспокойство, тревогу, то настраивать на лад сюрреалистического юмора?(*Арагон писал: «Я хотел бы, чтобы «Магнитные поля» читали так, как путешественник смотрит из окна поезда, не оспаривая никогда то, что видит... Позвольте вести вас... У нас уже не возраст «почему». («Les Lettres franchises», 1968, 9—15 mai). Прелесть, красота «Магнитных полей» — по убеждению Арагона — в irreductibi-lite, в «неприводимости» к какому бы то ни было знаменателю, к какой-нибудь классификации. Да, но называется же это «сюрреализм»? Значит «знаменатель» есть. К тому же вопросы задают не только в детстве.*) «Магнитные поля» близки символизму, и не только сюрреалистической устремленностью к загадочному, к нереальному, но и тем, что это произведение суггестивное, намекающее, адресованное скорее эмоциям, чем разуму. Главным оказывается не мысль, а обессмысленный образ, суггестивная сила слова как такового. Как и символизм, сюрреализм предпочитает поэзию. По сути своей, «Магнитные поля» ближе жанрам лирическим, чем эпическим. Скорее это стихотворение в прозе, чем собственно проза. Плод сюрреалистических грез и превращается в поэзию: последние фрагменты «Магнитных полей» написаны уже стихами.

Кроме того, читая «Магнитные поля», порой испытываешь нарастающее желание увидеть, представить себе возникающие образы. Происходит перерастание, преобразование повествования в изображение, в замкнутую, статично-описательную миниатюру. Многие из этих образов кажутся прямыми предшественниками грядущей сюрреалистической живописи, описанием странных картин, шокирующих зрителя своей противоестественностью. Например: «Окно, пробитое в нашем теле, открывается на наше сердце. Видно огромное озеро, где в полдень опустились золотистые стрекозы, душистые как пионы».

Одновременно с первым манифестом сюрреализма было опубликовано произведение Бретона под названием, которое можно перевести и как «Растворимая рыба» («Poisson soluble»). Это довольно большое по объему произведение в прозе, в общем несколько более связное, нежели «Магнитные поля». Оно тоже состоит из большого числа (32) небольших фрагментов. Но каждый из них обладает более или менее выраженной связностью. Кроме того, все они написаны от первого лица, и вся эта «Растворимая рыба» может восприниматься как дневник сновидений Андре Бретона. Правда, картину портит рассудочность, склонность к философствованию, противоречащая иррациональности сна.

В еще большей степени, чем «Магнитные поля», «Растворимая рыба» кажется не столько созданием автоматизма, «скороговорки», сколько описанием «reves», изображением такого внутреннего состояния, благодаря которому фантазия деформирует реальность.

И в «Растворимой рыбе» нередко читатель натыкается на жутковатые картины, на подробные описания странностей, предваряющие живопись сюрреалистов. Вот «я» встречает на своем пути «осу с талией красивой женщины, спросившую у меня дорогу». «Я» дает осе советы, а та, «поглядев на меня с тем, без сомнения, чтобы засвидетельствовать свое ироническое удивление, приблизилась ко мне и сказала на ухо: «Я возвращаюсь». Это странность простейшая, несложная, почти фарсовая, «дадаистская».

А вот «через стенки крепко заколоченного ящика человек медленно пропускает одну руку, потом другую, затем обе сразу. Потом ящик спускается вдоль берега, Руки больше нет, а человек, где же он?» Здесь странность усложняется, она более сюрреалистична; загадочное содержит в себе некую «тайну», поражает и вызывает ощущение кошмара.

Далее рассказывается о том, как некий охотник наткнулся на нечто вроде газовой лиры, которая «безостановочно трепетала и одно крыло которой было столь длинным, как ирис, тогда как другое, атрофированное, но значительно более сверкающее, было похожим на дамский мизинец с надетым чудесным кольцом. Цветок отделился и закрепился основанием воздушного стебля, который был глазом охотника, на корневище небес. Затем палец, приблизившись к нему, предложил провести его в место, где никогда не бывал человек». Так охотник «достиг края французской земли», потом он выстрелил в странное создание. Вскоре нашли труп охотника: «Он был почти нетронут, за исключением ужасно сверкающей головы. Она покоилась на подушке, исчезнувшей, когда ее подняли, сделанной из множества маленьких бабочек, голубых как небо. Возле тела брошено было знамя цвета ириса, а бахрома этого истрепанного знамени трепетала как длинные ресницы».

Приведен классический для сюрреализма эпизод. Составляющие его детали — более или менее реальны. Но они поставлены в неестественные, даже противоестественные взаимоотношения. Из этих взаимопроникновений складываются «двойные» или «тройные» образы. Глаз оказывается основанием стебля, а в то же время часть цветка, похожая на палец, — ведущим охотника («глаз которого оказывается основанием...»), указующим перстом. Затем ресницы (глаз — основание) осыпали труп охотника, ресницы цвета ириса, — а на ирис было похоже растение, опиравшееся ранее на глаз, значит и на ресницы. И голова покоилась на подушке из бабочек цвета неба — а на корневище небес ранее опирался цветок... Все это непонятно, но жутко. И чем непонятнее, тем страшнее.

А вот рассказчик натыкается на необыкновенной красоты женщину, лежащую на постели. «Я был крайне счастлив тем, что застал последнюю конвульсию и тем, что, когда я к ней приблизился, она перестала дышать. Странная метаморфоза происходила вокруг этого безжизненного тела: если простыня, натянутая за четыре угла, растягивалась на глазах и достигала великолепной прозрачности, серебряная бумага, которой обычно была обита комната, напротив, съеживалась. Она служила только тому, что пудрила парики двух опереточных лакеев, которые странным образом терялись в зеркал?.

Напильник из слоновой кости, подобранный мной на полу, немедленно обнаружил вокруг меня некоторое количество восковых рук, которые пребывали подвешенными в воздухе, прежде чем устроиться на зеленых подушках».

Этот отрывок тоже типичен. В нем сгущен эротизм как основа символики. Сюрреалистическая «загадка» со всеми ее несообразностями передает томительную атмосферу желания, усиленного фрейдистским комплексом желания смерти объекту эротических устремлений.

В той мере, в какой в «Растворимой рыбе» описывается то, что как бы виделось во сне или грезилось наяву, бретоновская проза наталкивает читателя на зрительное восприятие, побуждает все это увидеть. Иногда фрагменты «Растворимой рыбы» кажутся действительно добросовестным воспроизведением сновидений — фантастическим полетом на автомобиле, полетом над пространством, над земными измерениями и понятиями. Порой создание Бретона напоминает романтические новеллы со жгучей тайной и символическими образами. Таков, например, фрагмент, повествующий о загадочном зеркале, отражающем «неизведанную глубину», отражающем не только формы, но и «субстанции». При желании можно принять это зеркало за символ сюрреалистического искусства. Тем более, что созерцающий себя в зеркале молодой человек видит между прочим «улыбающегося молодого человека, чье лицо похоже было на глобус, внутри которого летали два колибри»,— т. е. возникает типично сюрреалистический образ. Таков же фрагмент о таинственной вуали, сдернутой с таинственной незнакомки и ставшей словно бы носителем жизни, средоточием любви, заменой исчезнувшей женщины.

Заметим попутно, что в этом, как и во многих других фрагментах, возникают чувственные ассоциации, настойчиво звучит тема любви и наслаждения, появляется образ влекущей к себе женщины. Вся сюрреалистическая странность двадцать шестого фрагмента вообще может быть истолкована как развернутая метафора, иллюстрирующая силу любви. В начале встреча (случайная, само собой разумеется) с женщиной. А затем рассказчик уносится на крыльях любви, на крыльях желания. Париж остается далеко позади — вот уже Нью-Йорк, у входа в который не статуя Свободы, а Любовь, вот Аляска и Индия. Вот Постель любовников планирует над Новой Гвинеей.

Фрагменты Бретона знакомят читателя все с новыми странностями, со странными видениями, странными людьми, странными поступками. Не всегда легко представить себе то, что пригрезилось Бретону, не все кар. тины зрительно определенные. Очень часто странность диктует самую манеру письма, странным становится текст. Как и в «Магнитных полях», странное возникает в «Растворимой рыбе» из бессвязности, из невозможности для читателя определить принцип взаимосвязи частей, фраз, из навязчивой ассоциативности. К тому же отдельные фразы иногда содержат нечто неясное, загадочное, очевидную нелепость. Невозможности нагромождаются, наращиваются.

Все это усиливается употреблением нарочито неподходящих эпитетов («растворимая рыба»), взаимоисключающих понятий, употреблением сравнений, которые кажутся невозможными, шокируют читателя. Текст насыщен замысловатыми метафорами, нередко разрастающимися. Фрагмент 19, например, можно понять именно как такую разросшуюся метафору. Речь идет о каком-то потоке или источнике. Все, что этот поток делает, кажется реализацией, буквальным осуществлением таких метафор, как «ручей бежит», «вода играет». Метафора приобретает свою собственную жизнь, образ оживает, начинает действовать как живое существо, как полноправный персонаж — со странными, уродливыми чертами.

В меру изобретательности писателя, сюрреалистическая доктрина Бретона открывала путь к необузданному фантазированию и к экспериментированию с образом и словом. Проза Бретона и кажется экспериментом. Невозможно отделаться от ощущения надуманности, искусственности, когда разбираешь его ребусы. Нет подлинного поэтического огня, недостает дыхания. Недаром и в варианте «Растворимой рыбы» сюрреалистическая проза Бретона не нашла в дальнейшем подтверждения и развития.

«Надя» («Nadja», 1928) —свидетельство неуклонного продвижения бретоновской прозы к связности, к «нормальным» повествовательным формам, а значит — вольного или невольного отступления от догматов сюрреалистической веры, столь дорогих Бретону. Отступления в сторону принципов аморфных, уклончивых, непоследовательных.

Вновь это подобие теоретического манифеста, точнее говоря, — иллюстрация к тезису. «Надя» — книга о «себе». Бретон с величайшим презрением пишет в ее начале об устаревшей претензии «выводить на сцену персонажей», отличных от авторов. У него же намерение рассказать о «нескольких наиболее заметных эпизодах собственной жизни», эпизодах, которые введут в «мир внезапных сопоставлений, ошеломляющих совпадений», в мир неожиданного и случайного, в мир фактов «чистой констатации», «о выполняющих роль «сигнала». «Растерянным свидетелем» этих фактов именует себя писатель, и в их «некоммуникабельности» усматривает особенное и несравнимое наслаждение.

«Чудесное в повседневном». Все в «Наде» вроде бы досконально. Приложены даже фотографии тех парижских улиц и зданий, той повседневности, которая вот-вот станет сюрреальностью. Достоверность подтверждается ежеминутно: «Можно быть уверенным во встрече со мной в Париже, после полудня, на бульваре Бон-Нувель, между типографией «Матен» и бульваром Страсбург».

Но прогуливающийся Бретон замечает относительность этой безусловной реальности, находит «двойное дно». Вот вывеска на одном отеле читается, если рассматривать ее под иным углом зрения, совсем иначе.

А вот «4 октября прошлого года», пройдя улицу Лафайет, Бретон увидел «молодую женщину, очень бедно одетую». Бретон заговорил с ней. Это была Надя, получившая имя от русского слова «надежда». Перед нами демонстрация «объективного случая», философской по значению случайной встречи. Далее документальность сохраняется: датируются последовавшие встречи с Надей, точно указываются «адреса», места встреч, приложены фотографии. Девушка оказывается со странностями — то страх какой-то ее охватывает, то задумчивость необыкновенная, то приговаривает она что-то не вполне понятное, то рисует сюрреалистические картинки. Потом они расстались; вскоре выяснилось, что Надя впсихиатрической больнице, — но «они заперли Сада, они заперли Ницше, они заперли Бодлера», т. е. ни о какой ненормальности факт этот не говорит, просто подключает героиню к сюрреалистической традиции.

Итак, мы узнаем сюрреалистическое «чудесное в пов седневном». Но тайна в «Наде» — не плод «автоматиче ского письма»; еще дальше, чем "Растворимая рыба", произведение отошло от этой доктрины Бретона. Даже эффекты «внезапных сопоставлений и ошеломляющих совпадений» больше декларированы Бретоном, чем осуществлены. В соответствии с теорией нового этапа, этапа 30-х годов, Бретон ищет «пункт», в котором стирается граница реального и нереального — реальность парижских улиц освещена светом той странности, которую излучает Надя. Однако история с Надей, рассказанная достаточно «традиционно», вне техники «автоматизма», может быть воспринята просто как «роман», как история кратковременного увлечения необыкновенной и по всем признакам ненормальной девушкой. Если забыть, что она — иллюстрация к теоретическим опусам Бретона, растворявшим искусство прозы в теории сюрреалистического образотворчества.

Первый образец прозы Луи Арагона — роман «Анисе, или Панорама» («Anicet ou le Panorama», 1921). Позже Арагон скажет, что «Анисе» был написан «до сюрреализма». Появление романа Арагона в ту пору, когда впервые было заявлено о несовместимости сюрреализма и романа, кажется особенно неуместным. Этот факт — еще одно пояснение грядущего разрыва Арагона с сюрреализмом: Арагон-художник был предназначен для создания романов, а это свое предназначение он смог выполнять только вопреки сюрреализму, контрабандой или после открытого отхода от сюрреализма.

Заметим, что «Анисе, или Панорама» обнаруживает то особое предпочтение, которое отдавал Арагон искусству, поэзии, и тот дух дадаистского озорства, «игры», что сказывается и в его теоретических трудах, и в его поэзии. Герой романа Анисе («Анисе — это я», — признается позже Арагон) вдруг оказался поэтом, а понято это было тогда, когда Анисе в своем поведении обнаружил склонность к «малоприличным крайностям». Тем паче эта склонность проявляется тогда, когда Анисе вступает в кружок почитателей Мирабеллы («символ современной красоты», по комментарию Арагона), я право на то, чтобы созерцать ее, добывает ограблением парижских музеев и сожжением награбленных художественных шедевров на верху Триумфальной арки. Затем он оказывается на пороге преступления, готов убить мультимиллионера, ставшего мужем Мирабеллы, а до того вступает в банду, — что поделать, красоте требуются деньги, но их-то у Анисе нет. Впрочем, понятие о преступлении не свойственно герою — он ведь художник, он порвал все социальные связи, стал над обществом, над моралью. Он «все делает не как люди».

Если «Анисе, или Панорама» написан «до сюрреализма», то явно «накануне сюрреализма». Довольно большой и довольно многословный роман кажется не имеющим отношения к -принципу «автоматизма». Но в нем содержится социально-нравственная и философская основа, на которой формировался сюрреализм, он показывает человека, который мог стать и становится сюрреалистом. Дух анархизма, культ любви, власть желания — все это мы найдем вскоре в сюрреализме. Вызывающее поведение Анисе говорит, вместе с тем, о его близости дадаистам: «Я не могу обойтись без скандала, поэзия — тоже скандал». «Анисе, или Панорама» — это, пожалуй, роман о дадаисте, и в нем немало автобиографического, немало намеков на литературную ситуацию Франции рубежа 10—20-х годов. Но это не дадаистский роман — тотальный нигилизм дадаистов несовместим вообще с эпической формой. «Анисе» — модернизированный романтический роман, с аллегорическими фигурами, с противопоставлением искусства и повседневности, с конфликтом исключительного героя и «прочих», героя и «слабой разумом» толпы.

Дух дадаизма витает и в следующем прозаическом произведении Арагона — «Приключениях Телемака» («Les aventures de Telemaque», 1922). Как в сюрреалистической прозе, здесь немало резких сдвигов, эффектных соотнесений несоотносимого. Однако в сюрреализме бессвязность суггестивна, призвана выполнить роль намека на некую сюрреальность; бессвязность в сюрреализме связана с символической его сутью. В «Приключениях Телемака» бессвязность дадаистского толка — т. е. более внешняя, чисто формальная, выявляющая дерзость «играющего» художника, его озорство, его необузданный произвол. Древний миф резко осовременивается, совмещается с материалом автобиографическим, герои модернизируются и снижаются, приземляются. Ментор среди многих своих поучений произносит такое, что можно счесть манифестом дадаизма, почти что копией манифестов Тристана Тцара, а в главе 2-ой буквально приводится один из манифестов Дада. Ментор говорит о «Системе Дд», системе, основанной на следующей посылке: «Система Дд делает вас свободными разбивайте все.. Вы хозяева всего, что разобьете. Придумали законы, мораль, эстетику, чтобы внушить вам уважение к бьющимся вещам. Все, что бьется, должно быть поломано... Ломайте святые идеи, все, что вызывает слезы, ломайте, ломайте...».

Дух разрушения проявляет себя и в одном из самых показательных образцов арагоновской прозы 20-к годов — в книге «Либертинаж» («Le Libertinage», 1924). Здесь, именно здесь находится известное заявление Арагона: «Я никогда не искал ничего другого, кроме скандала, и я искал его ради него самого». И хотя он именует Дада «старым легендарным чудовищем», все для него, начиная от «Дада, войны, живописи, женщин, друзей», все лишь «повод для скандала».

Сборник «Либертинаж» состоит из двенадцати произведений, которые по большей части трудно отнести к какому-нибудь законченному и определенному виду повествования. Многие из них в свою очередь рассыпаются на составные элементы, превращаясь в пеструю мозаику, в собрание миниатюр («Параметры», «Удушенья», «Париж ночью», «Француженка»).

«Либертинаж» — весомое доказательство противоречий Арагона 20-х годов, противоречий анархического нигилизма и преданности искусству. Конечно, Арагон «скандалит». Вот он предлагает шуточный вариант романа под названием «Какая божественная душа», роман в двух частях и двадцати одной главе. И все они помещаются на нескольких страницах — «главы» не превышают нескольких фраз. Вот, например, гл. VII. «Как это красиво! — сказал Виктор. Да, — подтвердила Мария. Роберт сказал: Вот собор. Действительно, это была церковь». На этих нескольких страницах чего только не происходит с героями, которые с «улицы Монторгейль» направились в Санкт-Петербург, попали в Сибирь, но затем благополучно вернулись на свою улицу. «Скандалит» Арагон и иначе. Он настойчиво населяет свою книгу разного рода нелепостями, он может изобразить некую Матисс, у которой лишь одно ухо и прочие несообразности в портрете, у которой туалет, похожий на храм, а из оного можно проникнуть в тайник, хранящий наиновейшие орудия убийства... «Скандалит» Арагон и с помощью эротики, пронизывающей почти все фрагменты его произ-ведения.

Но как бы ни декларировал автор свое право на скандал, как бы он ни озорничал, демонстрируя полную свободу от каких бы то ни было правил и условностей, из-под пера Арагона выходят довольно связные произведения, смысл которых можно определить. Даже «Параметры» — эта мозаика разорванных, изолированных эпизодов, — все-таки связана воедино переходящими из эпизода в эпизод персонажами, что превращает миниатюры в звенья некоей цепи, в детали некоей картины. «Париж ночью» связан иначе, не событиями в жизни персонажей, а судьбой рассказчика, приключениями «я» на улицах Парижа, «случайной» встречей с «демоном», инспирирующей интенсивное, безудержное образотворчество, толкающей к перевоплощениям, к ассоциациям, в которых ощутима власть навязчивого, не оставляющего ни на минуту желания.

Текст «Француженки» внешне раздроблен еще больше, вплоть до таких «частей»: «Всю ночь я промечтала». Однако связь между фрагментами укрепляется, а не слабеет, и это последнее по месту расположения в «Либертинаже» произведение кажется наиболее внутренне связным — и наиболее удавшимся. «Француженка» — новелла в письмах; все фрагменты представляют собой записи или послания, адресованные «француженкой» ее любовнику. Перед читателем дневник эмоций, картина сильного чувства, властвующего над женщиной, явно незаурядной, исключительно откровенной, одаренной способностью к самоанализу. Эта арагоновская Эмма Бовари томится от чувства одиночества, от безотрадной жизни с нелюбимым мужем. Нельзя, правда, сказать, что это образ реалистический; героиня заключена в очень узкие рамки конфликта даже не столько психологического, сколько физиологического. Эротизм «Либертинажа» особенно сгущается во «Француженке», и Арагон, не стесняясь, ставит свою безымянную героиню в положение малодостоверное.

Отличие «Либертинажа» от «Магнитных полей», как от образца сюрреалистической прозы, ощутимо даже тогда, когда текст Арагона ближе всего к тексту Бретона и Супо. Есть у Арагона фрагменты очень бессвязные («Le Grand Tore»), но и они написаны не методом «автоматического письма», а скорее с помощью очень рационального, очень обдуманного симультанизма (*Симультанизм (от франц. simultane — «одновременный») — широко распространившийся в искусстве XX в. принцип композиции, основанный на сочленении, «монтировании» в одно полотно событий, происходящих одновременно, иногда и в разных местах. Последовательный показ предмета заменяется одновременностью его раскрытия.*), что позволяет писателю оплести в клубок несколько линий, несколько тем.

В целом несвязность «Либертинажа» — скорее дада-истского, чем собственно сюрреалистического толка. Странностей и у Арагона множество, но они больше похожи на озорство, на «скандал», чем на открытие «сюр-реальности». «Тайн» за странностями немного, а если они и есть, то обычно приобретают характер романтически-детективных историй, написанных с явным нажимом. Образ аморального сверхчеловека (во фрагменте «Когда все окончено») и его сподвижников, занятых кражами как делом высокоинтеллектуального свойства, позволяющим решить загадки бытия, — скорее юмористическое, чем серьезное изображение идей, которые так или иначе соприкасались с самой основой сюрреалистической доктрины, с ее анархизмом, индивидуализмом, аморализмом. «Тайны» в миниатюрах «Либертинажа» — часто нелепости, или результат фрагментарности, незавершенности, принципиальной незначительности, случайности того, что изображено. К «тайнам» Арагола часто поэтому хочется поставить вопрос — «Ну и что же?» Например, к такой миниатюре: «Мария стирает белье, Ролан проходит мимо. Она что-то крикнула, он не понял. Он приблизился». Следующая фраза написана уже в соответствии с намерением Арагона «топтать» французский язык и непереводима(*Забавный аспект нововведений Арагона: «Арагон имел большие затруднения с печатниками и корректорами, которые ни за что не хотели пропускать орфографические ошибки, намеренно им насаждаемые. Нужно было набирать четыре или пять раз до того, как ему удавалось добиться текста без ошибок, то есть с ошибками, которых он требовал». (Alexandre M. Memoire d'un surrealiste Paris, 1968, p. 60),*). Факт тот, что «он забрызган мылом». Ну и что же? — хочется спросить.

Если в «Либертинаже» и возникает некая «сверхреальность», то это царство желания, дьявольских искушений и острого наслаждения. Арагоновская «сверхреальность» не философского толка, скорее это мир чувственных образов. Во фрагменте «Девушка с принципали» героиня, Селин, вдруг теряет ощущение реальности, сталкивается внезапно с «новыми и неизведанными законами». Однако это превращение героя в философский символ похоже на маскарад, на розыгрыш, оно скорее юмористическое, чем серьезное. Знакомя нас с Селин («первой встречной женщиной» — вновь подчеркнута случайность происшедшего), Арагон сообщает, что «она верила в две истины: бессмертие души и всемогущество любви». Вторая демонстрируется постоянно, что касается первой, то с ней герои Арагона соприкасаются изредка и в таком состоянии, которое заставляет подозревать употребление «алкоголя, табака, эфира, опиума, кокаина, морфия» в целях открытия «сверхреальности».

Всемогущество любви утверждается в центральном произведении арагоновской прозы 20-х годов — в «Парижском крестьянине». Арагон буквально поет славу любви — «пришло время учредить религию любви». К женщине все время возвращается мысль писателя: весь мир — ее отпечаток, все ею пронизано, все описания, будь то попадающиеся по пути парикмахерские, кафе или лавчонки, Женщина — «резюме чудес». Если Бретон при всем эротизме его произведений за женщиной пытался увидеть тайну, то Арагон за всеми тайнами видел желанную женщину. В этом немалое различие.

«Парижский крестьянин» заключает в себе поразительное на первый взгляд противоречие. Эта книга Арагона в целом — манифест сюрреализма, декларация его принципов. «Парижский крестьянин» — одно из самых очевидных подтверждений того, что теория и практика сюрреализма сочетались вместе, порождая особый жанр сюрреалистической прозы. Манифестом нужно считать не только теоретическое к нему введение, не только «Предисловие к современной мифологии», а всю книгу, во плоти которой содержится манифестация принципов сюрреализма.

Арагон декларирует сюрреализм, обосновывает сюрреализм, поясняет сюрреализм. Случай и заблуждение он считает вратами истины. Мир реальный, «внешний» он не считает «данным мне» — и уверяет, что это «я его задаю» в роли исходного условия так, как математик задает исходный постулат задачи. Все, что описано, что изображено в «Парижском крестьянине», — все это считается представлениями, только лишь представлениями, «способом мышления». «Все уничтожается при созерцании», — т. е. реальный мир, по обещанию Арагона, поглощается сознанием, растворяется в нем. Остается лишь «я», лишь фантазия, лишь образ, который и «уничтожает вселенную». Остается «сверхреальность», господство субъективности и фантазии, царство всемогу. щего образа. И действительно, такое растворение реальности в образотворчестве, в ассоциациях Арагон демонстрирует время от времени на страницах «Парижского крестьянина».

Поразительно, однако, то, что декларирующий сюрреализм и созидающий сюрреальность «Парижский крестьянин» — столь реален, так прочно стоит на земле. Объяснить это только тем, что сюрреализм вообще пытался создать особенный эффект, сочетая чудесное с повседневным, конкретное с абстрактным, — невозможно. Арагон, конечно, как и Бретон, стремился к такому эффекту, эффекту «чудесного повседневного». Однако чудесами наделял повседневное Бретон, Арагон же скорее наделяет повседневное поэзией.

И неудивительно: «резюме чудес» — женщина, за всем сущим он видит облик любимой женщины. «Желание» — составная часть сюрреализма, это мы знаем. Но в «Парижском крестьянине», в еще большей степени, чем раньше, чем в «Либертинаже», любовь перестает быть сюрреалистическим «desir», сочетающим эротику с метафизикой, и становится обычным, земным, человеческим чувством, растворяющим метафизику в реальности. Поэтому в «Парижском крестьянине» так много сильных страниц, рассказывающих о любви, о влюбленных, об улицах и садах, по которым ходят женщины и ходят влюбленные. Достаточно «наблюдать за проходящими мимо женщинами», писал Арагон, чтобы ощутить себя на подступах к «современной мифологии».

Вот «парижский крестьянин», странствующий по городу и непринужденно болтающий о своих впечатлениях, наблюдает улицы, проходящих женщин. Так появляется отлично написанный городской пейзаж с зарисовками парижского быта. Сюрреальность? Нет, скорее реальность. «Автоматического письма» нет и в помине. Ассоциативность порой есть, местами даже очень сгущенная, навязчивая. Есть — местами — «игра», безудержная игра в образотворчество (например, в эпизоде с парикмахерской, где все уподобляется, все приравнивается к белокурым волосам), тогда-то и воздвигаются «колонны из дыма», чисто словесная основа чисто поэтической сюрреальности. Но во всех случаях, за ассоциациями — не тайны, не мистическая «сверхреальность», а любовь, всемогущее желание, чувственное отношение к реальности. И одержимость белокурыми волосами разрешается просто — образом знаменитой блондинки, покорившей Париж Нана.

«Парижский крестьянин» написан не столько в традициях заумных «Магнитных полей» и даже «Растворимой рыбы», сколько в традициях Аполлинера, его «стихов-прогулок», «стихов-разговоров». Только это прогулка не в стихах, а в прозе. Однако в прозе лирической, очень субъективной, очень капризной и прихотливой. Тоже без цели, без плана, повинуясь случаю. Тоже с явным желанием вобрать в произведение современность, создать картину современного города. И тоже с желанием — и умением — придать поэтическое звучание всему, что случайно попадается по пути странствующего «крестьянина», всему незначительному, повседневному: улочкам, парикмахерским, чистильщикам ботинок, публичным домам и т. п. Такое желание густо насыщает книгу Арагона точно, старательно, по-натуралистически изображаемой повседневностью, создающей прочное материалистическое основание арагоновского «мифа». И пусть Арагон отправляется от сознания, от «я», конструируя схему своего мифа — в его основании оказывается «чувство природы». И пусть Арагон природу назовет слепком со своих представлений — писатель так старательно и поэтично этот «слепок» воссоздает, что именно он приобретает истинное художественное значение, он, а не лишенное вымученности сюрреалистическое словотворчество. А у Бретона, в его прозе — все иначе: те же парижские улицы превращаются в «растворимую рыбу», исчезают, поглощаемые сюрреалистической грезой, творящей все новых и новых чудищ, все новые и новые странности. «Парижский крестьянин» Арагона бродил по истинным парижским улицам и встречал там парижанок, а не похожих на женщин ос.

«Парижский крестьянин» завершается прославлением поэзии: «К поэзии стремится человек». «Поэтическое познание» приобретает для Арагона столь же фундаментальное, основополагающее значение, как и любовь. Он призывает отдаться «поэтической деятельности в ущерб всякой другой». Ключевое значение в сюрреалистической мифологии занимает у Арагона искусство, точнее, образ как форма поэтического познания. («Сюрреализм вступает в свои права» тогда, когда возникают «повсюду образы»). Причем образ, «предполагающий материализацию», а потому противостоящий осуждаемой теперь «чистой мысли», образам абстрактным, бедным и бесплодным. «Бесконечное в конкретном», в конкретном чувственном образе, «фигуративном». «Лес чувств» Арагон изображает, рисуя не что иное как лес, сад («чувство природы в Бют-Шомон»).

Сочетание в «Парижском крестьянине» преданности так понятому искусству и такой потребности в сильном чувстве, в чувстве любви — первопричина парадоксального на первый взгляд отодвижения от сюрреализма (вместе с тем и от дадаизма) книги, призванной прославить сюрреализм. Можно сказать, что продвижение Арагона в сторону реализма впервые стало заметно в «Парижском крестьянине». Конечно, «Парижский крестьянин» — еще не реализм, далеко не реализм. Но если представить себе предшествующее произведение, призывавшее «скандалить» («Либертинаж»), и последующий теоретический «Трактат о стиле», где Арагон звал «топтать синтаксис», то «Парижский крестьянин» покажется «неуместным»: «скандалов» и внешних эффектов, запланированных неправильностей в этом произведении совсем немного. Они преимущественно обретают форму «коллажей», т. е. вмонтированных в текст вырезок из газет, объявлений, афиш, коих множество. Но коллажи воспринимаются не только и не столько как «неправильности», сколько как деталь модернизированного городского пейзажа, изображаемого порой по-натуралистически досконально.

Творчество Рене Кревеля, одного из самых заметных французских сюрреалистов первого, так сказать, поколения, также свидетельствует об отсутствии четкой и определенной концепции сюрреалистической прозы. Некоторые книги Кревеля сближались с романом, обнаруживая склонность писателя к производству устаревших, по мнению законодателя сюрреалистических мод Бретона, персонажей. Другие же создания этого писателя близки жанру сюрреалистического трактата в формах откровенно-условной художественной прозы.

Из числа наиболее напоминающих роман творений Рене Кревеля можно назвать «Трудную смерть» («La mort difficile», 1926). Есть здесь персонажи, есть интрига, весьма к тому же увлекательная. Главный персонаж — молодой человек по имени Пьер. Его «трудной смертью», его добровольным уходом из жизни завершается роман. Это очень «кревелевский» герой. Плод безумного отца и патологически злой, нетерпимой, деспотической матери, он пытается выбраться к тому, что именует свободой. Для этого он рвет с семьей, со своей матерью. Он дерзает отдать чувство, на которое рассчитывает обожающая его Диана, мужчине, красавцу-музыканту Артуру. Идеал, однако, не выдержал испытания — страстное чувство Пьера натолкнулось на цинизм мелких людей, на реальность, трагикомически комментирующую испепеляющие Пьера страсти. После унизительной для героя сцены, в которой изображен Артур, развлекающийся с мужчинами-проститутками, Пьер находит для себя свободу — в самоубийстве. Только так смог он самоутвердиться.

Героем «Трудной смерти» руководит сила, которая неизменно привлекала Кревеля — сила плоти. Именно плоть, ее красоту, ее силу видит Пьер в Артуре. Специфический эротизм пропитывает произведения Кревеля, во многом определяя расстановку образов и их характеристику. Появляющиеся в начале книги дамы — матери Пьера и Дианы — несут в себе черты социальных типов, особенно мать Пьера, чванливая и лицемерная. Однако главным различием этих женщин оказывается их темперамент, что, надо сказать, позволяет Кревелю написать достаточно комические сцены.

Что от сюрреализма в «Трудной смерти» Рене Кревеля? Скорее это произведение, соседствующее с сюрреализмом, созданное соратником Бретона, чем сюрреалистическое произведение. Объединяют его с бретонов-ской прозой излюбленные сюрреализмом темы и мотивы, навязчивый эротизм, юмор. Но сама по себе эротика или сам по себе юмор не превращают искусство в сюрреалистическое. Тем более сюрреализм не вправе монополизировать эротику или юмор.

Так, однако, бывает. Нередко причисляют к сюрреализму творчество писателя, в группировке Бретона побывавшего, тот или иной документ сюрреалистов подписавшего, тем более, если у этого писателя можно разыскать или юмор, или тему желаний, или что-нибудь подобное. Один из немалого числа примеров — Раймон Кено. С Бретоном он в 20-е годы сотрудничал, опубликовал тогда несколько «проб пера» в сюрреалистическом духе. Но потом возникли романы, ознаменовавшие, по словам Кено, «полный отказ от всякой сюрреалистической атмосферы». Романы, полные юмора и эротики, а также стихи Кено, озорные и дерзкие, создавались, возможно, не без влияния дадаизма и сюрреализма 20-х годов. Да и сам Кено позже признал влияние сюрреализма на его творчество. Но вопрос о влиянии сюрреализма, о степени влияния — это другое дело, это особый вопрос. Он выходит за границы сюрреализма — и за пределы данного труда.

В «Трудной смерти» занимают свое место грезы, reves. Однако они служат не характеристике сюрреальности, а характеристике Пьера, существа странного, болезненного. Монстры его грез — это плоды начинающегося безумия, плоды одержимости.

На роман похож и «Вавилон» («Babylone», 1927) Кревеля. В этом его произведении плоть совершенно распоясалась, желания разрушают устои благопристойно-семейного уклада и заводят трагикомический хоровод страстей. Папа маленькой девочки вдруг сбежал с кузиной. Затем бегут служанка и садовник, обокрав предварительно хозяев. Бабушка, порицавшая любовников, не скупясь на выражения, вдруг сама стала молодиться и в свою очередь исчезает с мужчиной, который увивался вокруг овдовевшей из-за легкомыслия мужа матери девочки. Но и она вскоре находит себе нового мужа. И даже грезы самой девочки (грезы в «Вавилоне» не столько сюрреалистические, сколько девичьи) приобретают эротические оттенки.

Еще бы — ведь сбежавшая первой кузина вырастает в символ, отождествляется со стихиями, путь ее именуется «триумфальным». Сама природа, буквально все получает эротически окрашенные уподобления. «Вавилоном» становится город, сравниваемый с распутной женщиной в обычных для Кревеля резких и откровенных образах. «Повсюду вырастают непристойные растения», — так видится мир в книге Кревеля. «Вселенная обретает свой ритм», и ритм этот определяется не чем иным как всемогущим желанием. Женщины превращаются в посланниц планет и звезд; картина расширяется до космических масштабов, до абстрактных начал бытия. А плоть оказывается солнцем этой вселенной.

Рене Кревель противопоставляет обожествленное желание комической, незначительной фигуре проповедника (он незначителен даже физически — карлик), так же как и образу «позитивиста», превратившегося в рогоносца после тридцати лет жизни со своей женой. Длинные речи этого поклонника разума и наблюдения смешны, как смешно и надоедливо повседневное, «нормальное» существование, против которого бунтует даже бабушка, сменившая дедушку на первого приглянувшегося кавалера.

Но этот космос распоясавшихся страстей неизменно получает у Кревеля и грубо-земную характеристику. Отвлеченная декламация вдруг сменяется сценами приземленными, по-натуралистически прямолинейными. «Космос» эротики оборачивается нечистой улицей, на которой распоряжаются проститутки. Бабушка явно сходит с ума на почве эротической одержимости. Юмор Кревеля затрагивает все, он прикасается даже к любовникам, о которых тот же Кревель может писать напыщенно, риторично.

Ближе к сюрреализму те произведения Рене Кревеля, которые дальше от романа. «Мое тело и я» («Mon corps et moi», 1925) — вовсе не роман, а что-то вроде дневника чувств, сентиментальное эссе. Это размышление в ряду других сюрреалистических произведений художественно-теоретического жанра, но в котором все определяется не разумом, а «чувственным шоком», открывающим путь ко всем проблемам — вплоть до проблемы революции. «Тело» диктует тут миропонимание; открытие плоти, изучение тела, реакции тела, — вот что занимает писателя. Чувственное, «телесное» мироощущение несовместимо с чем-либо законченным, систематизированным, рационализированным. Все здесь в сфере настоящего времени, в сфере непосредственного ощущения — Кревель с презрением пишет о памяти. «Тело» предпочитает неотделанность, грубоватость, примитивность. «Жест лучше мысли». Язык чувств, «сердечный» язык точнее слов. Искусство лживо — «ясное недостаточно», оно не может передать с точностью то, что «достаточно и неясно». «Достаточна и неясна» мечта, сновидение. Кревель предпочитает reves; «ночь стоит больше, чем день», — убеждает он, созерцая «неуловимые испарения» и признавая неспособность человека придать этим «испарениям», этим «грезам» сколько-нибудь отчетливую видимость. Возможно, поэтому Кре-вель не очень-то и пытался воспроизводить сны и грезы в своих произведениях.

В еще большей степени напоминает о сюрреализме текст книги Кревеля «Вы безумны?» («Etes-vous fous?», 1929). Граница между реальным и нереальным здесь действительно становится зыбкой. Кревелю удалось написать жутковатую книгу, книгу не просто изобразившую человека, которому с полным правом можно адресовать вопрос «Не безумны ли вы?»: отделить мировосприятие героя от мировосприятия автора в этой книге почти невозможно. Безумным кажется и воссоздающее мир сознание, сознание автора. Возникает головокружение от соприкосновения с зыбкой, причудливой материей. Можно предположить, что все описанное в этой книге чудится нездоровому герою, который попал в больницу и то ли видит сны, то ли бредит, будучи во власти лихорадки. Границы яви и бреда смещаются; подхлестнутое болезнью воображение пускается в путь, в мир невероятных происшествий, в мир сказок. Эти происшествия нанизываются, цепляются одно за другое, превращаются во вставные новеллы, обретают «реальность», перерастают в плоть произведения.

Мироощущение здесь тоже чувственное, плотское. Безымянный герой книги, этот «он» (11), этот «человек» (1'homme) вступает в непосредственное общение со средой, с природой, со стихиями, с шумами, светом, с Городом, выступающим в роли еще одного говорящего и обезличенного персонажа. В видениях доминируют женщины, грезы сексуально окрашены.

Рене Кревель фиксирует процесс выхода «сути» из оболочки. Вырывается из подсознания примитивное, могучее плотское начало, грубое и дерзкое, все передвигая, смещая и извращая. А эти извращения и есть «суть». Кревель устраивает целый парад половых извращений, показывая их обилие, их характерность для общества, их обыденность. Плоды своей фантазии он смешивает с подлинными фактами.

В конце книги выбивающаяся из «нутра» стихия разламывает и само произведение. Кревель сообщает, что «он» — это Кревель. Маски сброшены, «персонажи» исчезают, сыграв свои роли. Отброшена иллюзия, сорван покров «художественного произведения». Кревель заговорил от себя и о себе, не нуждаясь в искусстве. Тут-то и появляется Андре Бретон: на него, на его Манифест ссылается Кревель, размышляя о прорыве искренности, взрыве инстинктов и страстей, извержении притаившихся в человеке вулканов. Бретон укрепляет Кревеля в мысли об «абсолютной справедливости» этих «вулканов», об их существовании вне интеллекта, вне морали.

Фрейдистско-сюрреалистический «взрыв» Кревель воспроизводит в книге «Вы безумны?» весьма впечатляюще. Однако и сюда просачивается стихия иронии. «Сюрреальность» в произведении Рене Кревеля слишком часто смахивает на коллекцию несообразностей, кажется розыгрышем, нарочитым нагромождением метафор. Несвязность прозы Кревеля — явление в большей степени стилистическое. Стиль Кревеля — стиль каскада, резких перебросов, эффектных скачков, осуществляемых не без самоиронии.

Совершив «взрыв», Кревель полагает, что освободил человека, у которого до того были слишком «короткие руки», который был «в клетке» (encage). Кревель раздумывает далее о «спасении для всех», о всеобщем освобождении. Но предлагается Кревелем такое «освобождение», которое вынуждает обратиться с вопросом «Вы безумны?» к любому и каждому... Как плотной, непробиваемой завесой закрывает Кревель этим вопросом выходы из своей книги, делая ее безысходной, настраивая на зловещий лад.

Вскоре, летом 1935 года, Рене Кревель и покончил с собой...

Из писателей-сюрреалистов Франции следует упомянуть А. Пейре де Мандиарга, члена сюрреалистического содружества уже после второй мировой войны. Творчество Пейре де Мандиарга заслуживает упоминания в силу того, что оно показательно для более поздней фазы сюрреализма. Сознание человека для Пейре де Мандиарга — «непрочный экран», то и дело разрываемый, так что возникает «абсолютная прерывистость образов», а порой вихри опрокидывают «жалкий аппарат», и вот тогда наступает «час ясновидения», который одновременно «час идиотизма», ибо и то и другое — «облик того, что иногда именуют мистицизмом». Пейре де Мандиарг тоже, как то и положено сюрреалисту, писал о «поглощении реальности чудесным».

Для позднего сюрреализма характерно не столько то, что Пейре де Мандиарг повторял все те же азбучные положения сюрреалистической эстетики, а то, что сюрреализм стал материалом для эпигонских литературных упражнений. Писатель очень одаренный, он ловко сочинял на известные сюрреалистические темы. То Пейре де Мандиарг пишет «стихи в прозе» для демонстрации «неконтролируемого письма», то сочиняет каламбуры в духе дадаистской поэзии. Более всего он написал произведений прозаических. Его новеллы — разнообразные иллюстрации к теме «чудесного повседневного», самые разнообразные. Реальность может казаться непрочной, может таять на глазах, заменяясь чем-то вроде «сюрре-альности» просто потому, что повествование идет от конца к началу: настоящее все время «проваливается» в прошлое в новелле «Сабина» (сб. «Бесстыдная дверь», «Porte devergondee», 1965). Очень часто писатель прибегает к услугам «reves», рисуя свой очередной персонаж в состоянии то ли сна, то ли грез, вследствие чего реальность тоже начинает вдруг рассеиваться как туман, заменяясь состоянием, которое можно принять и за реальность, и за мечты или же сновидения. Так, в новелле «Пламя угля» (в сб. «Пламя угля», «Feu de braise», 1959) некто Флорин торопится на бал, спешит, взбегает по лестнице. Все как будто реально, хотя заметны некоторые странности в происходящем. Флорин прибежала, танцует — и вдруг спрашивает себя: не сон ли все это? И действительно, очнулась, но не в постели, а в повозке. Руки и ноги ее связаны, видны какие-то люди. Потом остановка, люди сходят, и в бока Флорин вонзились ножи. Читатель оставлен один-на-один с загадкой: то ли это «второй этаж» сна, приснившийся кошмар, то ли это кошмарная реальность.

В новелле «Родогуна» (тот же сборник «Пламя угля») в заброшенном бараке какой-то бродяга уселся, закусывает. И вдруг — наплывает иная реальность, явь и сон перемешиваются, возникают воспоминания о встрече со странной красавицей Родогуной. Порой происходят и еще более невероятные, совершенно немыслимые истории. Например, учитель находит камень, в котором обнаруживает трех живых, но малюсеньких женщин.

Пейре де Мандиарг эксплуатирует — и чем дальше, тем больше — эротизм сюрреалистического искусства. Многие его произведения густо напичканы эротикой, ситуации определяются общеизвестными фрейдистскими комплексами. В новелле «Алмаз» (сб. «Пламя угля») девица прилегла на диван, и вот уже поплыли перед глазами «смутные предметы, не имеющие бытия». Сняв c себя одежду, она прижимается к роскошной драгоценности и вдруг оказывается внутри нее. Вскоре там оказался и мужчина, в костюме Адама. Они соединяются, дабы выполнить какое-то мистическое предначертание. Процесс соединения описан так подробно, что не без основания можно сказать: именно он, этот процесс, а не мистическое предначертание, более всего занимает автора.

Все фрейдистские комплексы демонстрируются в новелле «Кровь ягненка» (сборник «Черный музей», «Le musee noir», 1946). Героиня новеллы, девочка Марселина, обожает кролика — но жадно его пожирает. Потом она с садистским наслаждением растворяется в атмосфере бойни, погружается в стадо предназначенных для заклания баранов и ягнят, погружается настолько, что сама превращается в животное, уже не говорит, а блеет.

Творчество Пейре де Мандиарга демонстрирует постепенное возвращение сюрреалистов к формам искусства, ими некогда осужденным. Даже Бретон, все далее отходя от собственных рескрипций, в последние годы прямо или косвенно признал существование сюрреалистического романа. В 1949 году он предпринял издание серии произведений под общим названием ни более, ни менее как «Откровение», с целью открыть «новые пути». Серию открывало произведение немолодого, но совершенно неизвестного Мориса Фурре. В течение последовавшего десятилетия было опубликовано несколько романов Фурре, причисленного самим Бретоном к сюрреалистическим прозаикам. Что же делает романы Фурре сюрреалистическими? Автор книги о сюрреалистическом романе, вышедшей в США, пишет следующее: «Фурре атакует условности реализма. Результат этого — сюрреализм... Созданным Фурре персонажам остается лишь одно доказательство их существования, предоставленное в виде игры в зеркала любезным автором, который произвольно отводит зеркало жестом самоубийства, в то время как его персонажи... начали верить в свою собственную реальность»(*Matthews J. - Н. Surrealism and the Novel. Ann Arbor, 1966, p. 157.*). Как видим, определение сюрреалистической сущности романа здесь не совпадает с известными определениями сюрреализма. Сюрреализму отводится чисто негативная роль (с чем не соглашался Бретон), сюрреализм оказывается просто-напросто наименованием для приемов, которым надлежит доказать, что «материя исчезла», что нереальны персонажи ц устарел реализм.

Но так понятие сюрреалистического романа не становится более определенным, а сам роман — более весомым явлением искусства. Не случайно в монографии о сюрреалистическом романе приводятся такие произведения, которые даже по мнению ее автора «могут позволить говорить о провале сюрреалистического романа» (упоминаются «Вавилон» Р. Кревеля, «Свобода или Любовь» Р. Десноса, «Эбдомерос» Ж- де Кирико, «В Аргольском замке» Ж- Грака, «Аврора» М. Леириса, «Лежащие удовлетворенные» Ж- Мансур и «Голова негра» М. Фурре). Р. Руссель, которого сюрреалисты считали величайшим авторитетом, писал, что в произведении должны быть только «чисто воображаемые комбинации». Подобными забавами увлекались прозаики, именуемые сюрреалистическими романистами. Как некогда Руссель соединял близкие по звучанию, но далекие по смыслу слова, или соединял несоединимое с помощью соединительной частицы «а», так и его последователи просто-напросто нагромождали нелепости, а то и вовсе «утаивали» от читателя часть сведений, часть фактов, делая текст загадочным. Такого рода упражнения— дело ремесленников от литературы, и нет ничего удивительного в том, что даже авторитет Бретона не извлек Мориса Фурре из полного и заслуженного забвения.

\* \* \*

Что касается сюрреалистической драматургии, то, как кажется, сформулированные Бретоном принципы «автоматического письма» и «автоматизма» исключают самую возможность драматургии, предполагающей некое действие, поступки и разговор. Как мыслимо «действующее лицо» с позиций сюрреализма? Андре Бретон и осудил театр как таковой, счел драматургическую форму устаревшей, не соответствующей задачам сюрреализма, уводящей от этих задач в сторону изображения персонажа, «игры», воссоздания на сцене некоей реальности, тогда как надо искать «сюрреальность».

Однако тот же Бретон особое, «сюрреалистическое» значение придавал диалогу — «к диалогу формы сюрреалистического языка лучше всего приспособляются». В первом своем манифесте Бретон рисал, что «поэтический сюрреализм... старался до сего времени восстановить диалог в своей абсолютной истинности». Что же это за «истинный диалог» и почему он так пришелся по вкусу сюрреализму? По словам Бретона, этот диалог «освобождает собеседников от обязанности быть вежливыми»; «каждый из них продолжает свой разговор с самим собой», менее всего заботясь о том, чтобы навязать его своему собеседнику.

Первым сюрреалистическим «диалогом» Бретон считал фрагмент «Магнитных полей», называемый «Барьеры». Здесь видно, почему диалог привлек Бретона — он содействует окончательному дроблению текста на куски, на отдельные фразы, на реплики. «Диалог» сюрреалистического толка делает наглядным главный сюрреалистический прием — сочленение удаленных явлений. Бессвязность особенно, конечно, поражает, когда на ее основе строится диалог, разговор, в котором каждый из разговаривающих абсолютно пренебрегает словами своих собеседников и твердит свое. Так и высекается «искра» сюрреалистического образа, сюрреалистического эффекта внезапности и удивления.

Легко представить себе и нетрудно получить чисто внешние эффекты от такого рода несвязных диалогов.

Драматургия в силу своей специфики могла взять преимущественно, если можно так сказать, формальную сторону сюрреалистического метода — а это значит, что она могла быть скорее дадаистской, чем собственно сюрреалистической.

Так оно и случилось. Вспомним, что дадаисты очень любили устраивать «спектакли» — и что им пришел конец, как только дадаизм был вытеснен сюрреализмом. Вспомним, что дадаистские «спектакли» отличала прежде всего бессвязность. Они были импровизациями, и каждый участник упрямо твердил или делал свое, не обращая внимания на других.

Первым «официальным» текстом дадаизма была пьеса Тцара «Первое небесное приключение г-на Антипирина» («La premiere aventure celeste de Monsieur Antipyrine», 1916), ставшая классическим образцом текста, лишенного связности и логики. Персонажи в этой пьесе «не слышат» друг друга; каждый декламирует свое, не заботясь о смысле и стилистическом оформлении своих высказываний. Пьеса похожа на дадаистские «спектакли», в которых не было ни заранее разработанного сценария, ни заготовленного текста. Театр превращается в озорную игру.

Игры очень любили и дадаисты, и сюрреалисты 20-х годов, «дурашливые» игры, призванные найти эффект внезапных сочетаний.

Вот игра, названная «Изысканный труп». Группа сюрреалистов расселась за столом. Каждый, пряча от соседей, пишет на листке существительное — тему фразы. Листок передается соседу слева — и получается от соседа оправа. Не видя написанного на полученном листке существительного, сюрреалист добавляет к нему прилагательное или какое-нибудь определение. Добавляются и другие члены предложения. Игра закончена — оглашается результат. Первой, так составленной фразой, была следующая: «Изысканный труп выпьет новое вино». Фраза и стала наименованием сюрреалистических игр.

Другая игра — диалог по-сюрреалистски. Ответы не зависят от вопросов, используют их как трамплин, относящий в сторону, и чем дальше, тем игра удачнее. Примеры:

Что такое самоубийство? — Много оглушающих звонков.

Что такое встреча? — Это дикарь.

Что такое радость жизни? — Это шарик в руках школьника.

Что такое разум? — Это облако, съеденное мухой.

Что такое живопись? — Это маленький белый дым.

Еще игра, для двоих сюрреалистов. Каждый пишет фразу, начинающуюся на «если» или «когда», и, без всякой связи с первой фразой, пишет вторую в условном наклонении или в будущем времени. Затем играющие складывают свои фразы вместе. Вот примеры результатов, таким образом достигнутых:

Если бы не было гильотины,

Осы снимали бы свой корсет.

Когда аэронавты достигнут седьмого неба,

Статуи себе подадут холодные ужины.

Если осьминоги носили бы браслеты,

Корабли волокли бы мухи.

Все эти «игры» очень похожи и на дадаистско-сюрреалистические спектакли, и на пьесы дадаистов и сюрреалистов. Диалог дадаистского и сюрреалистического театра на таком именно принципе и основан, на принципе сформулированного Бретоном отказа от «взаимной вежливости», отказа от ответов на вопросы.

«Трагедия в 15 актах» Тристана Тцара «Платок из облаков» («Le mouchoir de nuages»), поставленная впервые в 1924 году, написана несколько иначе. Она может восприниматься как пародия на высокую классическую трагедию. Главные персонажи — Поэт, Банкир и его жена. Возникает трагедия любви, завершающаяся убийством Банкира и самоубийством Поэта. Все здесь, на первый взгляд, серьезно, драматично, величаво — и до крайности нелепо. Дадаистское озорство выявляется не только в очевидной нелепости, фальшивой напыщенности основного «трагедийного» плана спектакля, но и в том, что он, этот план, комментируется группой действующих лиц, выполняющих роль античного хора, ощущающих себя носителями божественной мудрости. А комментируется таким образом: «Время от времени мы получаем в подбородок удар кулаком. Это и есть слово, которое посылает нам бог, чтобы мы не забыли о нем».

Комментаторы назойливы. Они то произносят бессмысленные монологи, то снижают высокую трагедию озорной игрой слов, чаще всего — своей неугомонной болтовней. Область подсознательного и сфера грез, к которой причисляют себя комментаторы, приобретает освещение карикатурное. Шутливо обсуждают они и проблемы искусства, в том числе театрального.

Надо обратить внимание на то, что в невыгодном освещении выставлен в «Платке из облаков» Поэт, начиная от первых же реплик («я не люблю мужчин, я не люблю женщин, я люблю любовь, то есть чистую поэзию», «я так много плакал искренне, что в конце концов уже не могу отличить истинных слез от притворных»), высокопарных и пустых деклараций, вплоть до последнего акта, до последних витиеватых слов, за которыми следует отправляющий Поэта на тот свет выстрел — и непочтительный комментарий. В промежутке он участвует в нелепой интриге, страдает, как сообщают комментаторы, «не ведая от чего». Особенно нелепым Поэт оказывается благодаря остроумному использованию второго плана, т. е. комментаторов.

«С. Вот он!

A. Он на берегу моря.

B. Он идет.

C. Он останавливается и вздыхает.

В. Он делает жест, который означает «мужество».

Е. Он говорит «тем хуже».

А. — и направляется к лесу».

Затем Поэт произносит монолог со свойственной ему напыщенностью. Вот его начало: «Жить, умереть. Направо, налево. Стоя, лежа. Вперед, назад. Вверху, внизу...». Возникающие аналогии с «Гамлетом» Шекспира — одно из средств создания эффекта «удивления».

Весьма любопытно, что Тцара не просто создал карикатурный образ поэта. Ведь это поэт, который «принимает поэзию за реальность, а реальность за мираж». А комментаторы сопровождают его действие такими словами: «Поэт, будучи жертвой своей любви, или миража своей любви, или образа своей любви, или просто любви, возвращается в Париж». Слова эти не абракадабра, но характеристика поэта, реальность принимающего за мираж, а поэзию за реальность.

В «Либертинаже» Арагона есть две пьески. «Зеркальный шкаф одним прекрасным вечером» напоминает о «Грудях Тирезия» Аполлинера и о дадаистских «спектаклях». В начале пролога французский солдат встречает обнаженную женщину в шляпке с цветами и детской коляской на плечах. Между ними завязывается беседа о предметах серьезных и печальных: женщина обеспокоена тем, что времена тяжелые и возможна война. Потом появляются Президент Республики и Черный Генерал. Президент в свою очередь жалуется на беспокойное врзмя. Затем на сцене возникают и другие персонажи, один другого экстравагантнее, — среди них Теодор Френкель (известный дадаист), сообщающий Президенту, что пьеса начинается и что Президент надоел всем своими ламентациями.

Зеркальный шкаф появляется в следующей сцене. На нем распята Ленора. Входит Жюль и возвещает о том, что купил молоток. Ленора умоляет не открывать шкаф, так как «солнце и звезды погаснут, дождь войдет в мои кости». Жюль справляется, отчего она остается распятой, тогда как надо бы приготовить еду — а та кричит от страха всякий раз, когда Жюль упоминает о молотке. Какая, однако, тайна в шкафу? — вопрошает Жюль, мучаясь от ревности и никак не решаясь его открыть. После долгих и страстных дебатов он открывает, наконец, шкаф. Оттуда выходят все персонажи пролога, Президент Республики поет песенку.

Другая пьеска — «У подножия стены». Появляется голый (но в розовом галстуке и в цилиндре) Спикер, красноречиво рассуждающий о любви. Следует душераздирающая любовная сцена с участием служанки постоялого двора Мелани и очередного приезжего, Пьера. Пьер насмехается над бедной влюбленной; объяснение завершается гибелью Мелани. Но вслед за тем в ее одежде появляется мадмуазель Амюз, как бы вышедшая благополучно из испытания. И в одежде других персонажей выходят на сцену другие люди, затевающие дискуссию столь бессмысленную, что она кажется предвестником «антидрамы», которая нашумит через 30 лет, в начале 50-х годов. Затем Спикер беседует с Фредериком — своим двойником. Это, собственно, один человек, но как бы раздвоившийся. Разговор идет о любви. В нем принимает участие ручная тележка.

Если и не все сцены столь же очевидно бессмысленны, то впечатление необузданного выявления фантазии оставляет пьеса в целом, весь составляющий ее каскад быстро сменяющихся, коротких сцен-кадров. Вся эта фантастическая панорама может быть истолкована как проекция внутреннего мира во внешний мир, как материализация чьих-то грез, чьих-то желаний. Тем более, что все сцены в той или иной степени получают эротическую окраску и над всей пестрой картиной господствует образ Мелани, приобретающей значение пророка, возвестившего о торжестве всепроникающего желания.

Любовь, грезы — все это, конечно, близко сюрреализму. Но открывает ли пьеса Арагона особую материю, сверхреальность? Такого впечатления не возникает. Пьески Арагона близки именно дадаистской драматургии, например, драматургии одного из самых заметных Дадаистов Жоржа Рибмон-Дессеня. Рибмон-Дессень писал по поводу своей пьесы «Китайский император»: «То, что я пишу, не управляется моим размышлением. Это возникает само по себе (tout seul), почти без меня, во всяком случае без контроля». Такой принцип творчества вполне соответствует бретоновскому «автоматизму», однако, свидетельствует о родственной близости дадаизма и сюрреализма, поскольку театр Рибмон-Дессеня скорее дадаистский, чем сюрреалистический: в нем царит дух анархизма и нигилизма, на сцене демонстрируется немыслимое, спектакль крайне эксцентричен, смешивается реальное и нереальное, .«высокое» и «низкое», трагедия и фарс.

Если учесть при этом, что подсознательное строго контролировалось, то возникала «игра», преднамеренность которой более чем очевидна.

Пьеса Жоржа Рибмон-Дессеня «Китайский император» («L'empereur de Chine», 1916) поначалу — образец дадаистского юмора. Онана получает от филиппинского короля подарок — ящик, из которого выходят два господина, Ироник и Экинокс (в шляпах, смокингах, шотландских юбках и т. п.). Они разыскивают Китайского императора, поскольку посланы они ему в подарок. Сообщают, что король в настоящее время особенно озадачен новостью, сообщенной ему одним миссионером: новость состоит в том, что дважды два — четыре, а три плюс три — шесть. К тому же король потрясен тем, что невозможно отличить просто четыре от четырех, возникших путем сложения двух и двух. Императора найти не удается. Эсфера (правитель в Китае) уговаривают стать императором. Время от времени диалог прерывается бессмысленными репликами персонажей, выкрикивающих слова, как если бы они друг друга не слышали. Потом уговаривают стать императором Вердикта, который сознается, что ни писать, ни читать не умеет, и вообще «не умен», а Эсфер говорит, что и «вовсе идиот».

Императором стал Эсфер. С этого момента он невидим даже для дочери его Онаны, которая изнемогает от безделья, капризничает, своевольничает. Министры по очереди произносят монологи, благодаря которым становятся похожими на карикатуры, осмеивающие кипучую деятельность этих распорядителей и учредителей. Велеречивые монологи перемежаются с натуралистическими сценами любви. Министр мира произносит особенно длинную речь, в конце которой славит войну, бряцает оружием. Война и разразилась. Нелепые приказы издают министр войны и генералы. Экинокс и Ироник дерутся между собой; все охвачены эпидемией взаимного уничтожения.

Сцены, изображающие умирание, муки, издевательства, садизм, завершают пьесу Рибмон-Дессеня, из обычной дадаистской клоунады превращающейся к концу в страшный символ кровавой бойни, всеобщего безумия. Все вынесено на сцену: на сцене убивают, мучают, на сцене висит отрубленная голова Онаны. Реплики, вначале бессмысленные, приобретают к концу иную окраску, в них фиксируется и отражается абсурдный, обезумевший, сорвавшийся с цепи мир. Зловеще звучащие даже в силу своей бессмысленности реплики завершаются фразой — «старая женщина умерла вчера от голода в Сен-Дени». Такая конкретная справка, по-газетному точная, звучит внезапно, словно напоминая, что все фантастическое, все невероятное в этой пьесе — правда, все происходит на нашей земле, а не в сказочном мире Китайского императора.

Пьеса Рибмон-Дессеня «Китайский император» — одна из сильнейших и социально содержательных произведений дадаизма. Она близка левому немецкому экспрессионизму, также соединяет лаконизм, схематизм языка с крайней экспрессией, абстрактное с конкретным, а этим конкретным тоже является кровавая бойня.

Положение дел с сюрреалистической драматургией таково, что автор большого «Этюда о дадаистском и сюрреалистическом театре» умозаключает: «Сюрреалистический театр кажется преимущественно результатом индивидуальной инициативы, доводимой до конца вне самого движения». На сцене оказываются лишь «сюрреалистические темы», и их-то приходится разыскивать в пьесах «преимущественно кратких, редко представлявшихся, трудно доступных, затерянных в маленьких журналах»(*Веhar H. Etude sur le theatre dada et surrealiste. Paris, 1967, p. 30.*).

Показательно, что даже авторы «Магнитных полей», Бретон и Супо, не создали в драматургии ничего подобного этому образцу сюрреалистической прозы. Бретон писал вместе с Супо пьесы, но тоже в эпоху дадаизма.

Скетч Бретона и Супо «Вы меня позабудете» («Vous m'oublierez») был представлен 27 мая 1920 года на очередной манифестации дадаистов. Бретон играл Зонтик, Супо — Халат, Элюар — Швейную машину, а Френкель — Неизвестного. Навеяна «система образов», очевидно, Лотреамоном, его фразой о встрече Зонтика и Швейной машины. Набор действующих лиц позволяет предполагать, вместе с тем, что пьеса скорее будет дадаистской, чем собственно сюрреалистической. Так оно и получилось. В начале Халат вопрошает Зонтик, «что это за дерево, за молодой леопард, которого я ласкал, возвращаясь?» На это Зонтик отвечает, что очень жалеет «гонщиков-велосипедистов, распростертых в этот час в лужах весенней воды». Вопрос Халата повторяется настойчиво, но Зонтик, словно не слыша, твердит свое. Входит Швейная машина, возникает общая беседа, в ходе которой Неизвестный прокатывает по сцене бочку, что остается без всякого комментария. (Больше Неизвестный-Френкель на сцене не появлялся). В разговоре выделяется голос Швейной машины, столь болтливой, что к концу сцены Зонтик и Халат ее выдворяют. Впрочем, драматические, даже трагедийные интонации, возникли в беседе странных персонажей скетча сразу же. Они создают, однако, не трагический, а комический эффект, акцентированный и высокопарным тоном реплик, и очевидными банальностями, сочетаемыми с по-брето-новски изощренными, прециозными образами. По сравнению с обычными дадаистскими фарсами в скетче Бретона и Супо больше суггестивности, больше загадочности, напоминающей «Магнитные поля», но не создающей вместе с тем никакой особенной «сюрреальности». Многозначительные намеки в скетче все же воспринимаются как элемент озорной дадаистской игры.

Пьеса Бретона и Супо «Пожалуйста» («S'il vous plait») была опубликована осенью 1920 года. Внешне она менее экстравагантна, чем предыдущий скетч.

# Сюрреализм

# 3.2. Практика

Действуют, во всяком случае здесь, не Зонтик и тому подобное, а Поль, Валентина и Франсуа. В первом акте вычерчивается обычный «треугольник» — муж (Франсуа), жена (Валентина) и «третий» (Поль). Франсуа, устав от суетливой жизни Парижа, отбывает в Женеву. Он необдуманно оставляет наедине своего друга и свою жену, уже открывших (до появления на сцене Франсуа) спектакль «долгим поцелуем» и признанием Поля, на которое, правда, Валентина отвечает сюрреалистически — загадочной, уклончивой и напыщенной репликой:

«Поль: Я тебя люблю (Долгий поцелуй).

Валентина: Молочное облако в чашке чая...»

Не успел Франсуа закрыть за собой дверь, предварительно выразив надежду, что жена не будет скучать в обществе его друга, как на сцене воцаряется всемогущее Желание («Может быть, ничто не существует, кроме желания», — высказывается Валентина). И вновь начинается объяснение в любви, вновь до крайности витиеватое. Конец ему кладет внезапно появляющийся с револьвером в руке супруг.

Во втором акте демонстрируется бюро некоего Летуаля, который решает даже такие задачи: «Какое время займет падение капли воды, разбившейся перед падением на десять равных и независимых сферических капелек». Кроме того, он с давнего времени замечает, что «все деревья теряют свои листья», о чем сообщает кому-то во время своих не лишенных странности телефонных разговоров. Деятельность этого учреждения, напоминающего «бюро сюрреалистических исследований», прерывается появлением инспектора полиции, арестовывающего Летуаля.

Третий акт переносит в кафе, где некто Максим дает проститутке Жильде советы; вроде тех, что волновали только что Летуаля: «созерцайте полет птиц и закаты луны». На советы Максима Жильда отвечает с отменной велеречивостью, декламируя различные сентенции и мечтая при этом «о лесах». В финале она предупреждает размечтавшегося собеседника о том, что у нее сифилис.

В четвертом акте на сцене театральный зал и сцена, на которой появляются два безымянных персонажа, но в этот же момент один из зрителей вскакивает и с возмущением кричит: «С некоторых пор, под предлогом оригинальности и независимости, наше искусство саботируется бандой индивидуумов, число которых каждый день возрастает и которые, в большинстве, не что иное, как бесноватые лодыри или шутники».

Таким внезапным трюком, вскрывающим условность театра, завершается пьеса Бретона и Супо, принадлежащая, конечно, к созданиям «шутников», т. е. скорее к традиции дадаистских «спектаклей», разыгрывавших зрителя, чем к намечавшейся сюрреалистической. От последней, от линии «Магнитных полей» здесь некоторые образы и темы, но принимать их всерьез, как темы и образы «сюрреальности» нет оснований. Слабые пьесы Бретона и Супо никаких новых путей, само собой разумеется, не определяли даже в сфере дадаистской драматургии.

Все же попытки вывести на сцену не реальность, а гюрреальность делались. Мы имеем дело, однако, не столько с применением принципа «автоматического письма», повторяем, особенно трудно реализуемого именно в сфере драматургии, сколько с попытками подмены объективной реальности сновидениями, грезами, с попытками прямой проекции на сцену подсознательного. Бретон среди первых, еще в середине 20-х годов, отлучил от сюрреализма Арто и Витрака, в немалой степени из-за их преданности презираемому Бретоном театру. Арто и Витрак задумали тогда создать театр Альфреда Жарри. Имелись в виду постановки пьес Жарри, Стриндберга, Витрака, Русселя. Об этом было сообщено Антоненом Арто в журнале «Nouvelle revue francaise» 1 ноября 1926 года, а также в брошюре «Театр Альфреда Жарри. 1-й год, сезон 1926/1927 гг.».

В июне 1927 года театр поставил пьесу Витрака «Тайны любви» («Les Mysteres de 1'amour») — «ироническую пьесу, которая конкретизировала на сцене тревогу, двойное одиночество, преступные задние мысли и эротизм любовников. Впервые в театре была показана подлинная мечта»(*Веhar H. Roger Vitrac. Un reprouve du surrealisme. Paris, 1966, p. 136.*). Витрак всевозможными способами уничтожал иллюзию реальности, к которой привык зритель традиционного театра — первая сцена «Тайн любви» происходит не на сцене, а в зрительном зале, затем на сцене появляется сам автор, возникает «театр в театре». Воцаряется могучая страсть, которую сопровождают преступления, садистская жестокость, разного рода нелепости и «тайны».

В июне 1928 года в театре Арто и Витрака, на представлении пьесы Стриндберга, сюрреалисты группы Бретона устроили настоящую обструкцию. Пришлось вмешаться полиции. В конце 1928 года постановкой пьесы Витрака «Виктор, или Дети у власти» («Victor ou les Enfants au pouvoir») театр Альфреда Жарри прекратил свое недолгое существование.

Вот описание одной из картин еще одной пьесы Витрака «Отрава» («Poison», 1923): «Сцена представляет собой комнату, пол которой покрыт кусками штукатурки. Из кувшина с водой, стоящего на туалетном столике, вырывается струя черной жидкости. Простыни на постели выдают огромный предмет. Слышен звон будильника. Открывается дверь, и появляется голова лошади. Она мгновение покачивается, и кровать таинственно раскрывается. Оттуда исходит густой дым, моментально затемняющий комнату. Когда он рассеивается, можно видеть хвост, ниспадающий с потолка на брильянт необычной величины, появившийся на постели. Персонаж пересекает сцену, потирая руки, и направляется к зеркальному шкафу, перед которым на мгновение останавливается». Едва этот «персонаж» нарисовал на зеркале свой силуэт, как из шкафа прямо в объятья к нему бросается женщина, а вскоре оттуда же выходят двенадцать солдат и один офицер, прицеливающиеся в любовников. В конце персонаж преследует свою даму с молотком в руке — на сцене садизм, жестокость и эротизм.

В пьесе «Вход свободный» («Entree libre», 1922) автор предупреждает, что на сцене — не что иное, как «reves», каждый персонаж «грезит» очередную сцену. Диалог рассыпается; каждый из персонажей следует только своей внутренней логике, облик действующих лиц меняется в зависимости от очередной «грезы» — мадам Роз одновременно оказывается редкой птицей, проституткой, служанкой. Атмосфера не «дадаистская», не комическая, на сцене вновь царство эротики и жестокости.

И все же даже театр Витрака не смог освободиться от довлевшего над сюрреалистическим театром дадаизма. Недаром и от него к «антитеатру» 50-х годов протягивается прямая линия, побуждающая к прямому сближению(*H. Behar в указанном сочинении приводит пример такого сближения: «Виктор» содержит почти все темы, на изобретение которых Ионеско претендует через двадцать пять лет» (стр. 196).*).

Заслуживает внимания пьеса писателя США Э. Э. Каммингса «Его» («Him», 1927). Пьеса насыщена ужасающими нелепостями. Занавес открывается, на сцене две нарисованные человеческие фигуры, которым приданы живые, выглядывающие в отверстия головы. Потом одна из них исчезает и появляется на сцене, оказавшись головой Доктора. Доктор представляется сидящим на сцене трем дамам. Дамы в одинаковых масках, вяжут и болтают о приручении гиппопотамов, имеющих обыкновение петь, сидя на руках у своего хозяина. Доктор знакомит дам с «Him», с этим «Его», сообщая, что под этим именем скрывается «Everyman», «обыкновенный человек», «человек как все».

Вслед за этим Его объясняется в любви Меня («Me»), другому главному персонажу пьесы, женского рода Временами речь Его становится совсем невнятной. Его странен, говорит сам с собой. Своей возлюбленной он сообщает, что все — лишь метафоры, лишь подвижные и изменчивые «напряжения». И действительно — персонажи пьесы словно бы парообразны, иллюзорны, изменчивы. Ненадежна и материальная среда — Каммингс предупреждает в ремарках, что одна из стен невидима, потом появляется невидимое окно.

Его, оказывается, пишет пьесу — о человеке, который пишет пьесу, в свою очередь о человеке, пишущем пьесу Таким образом, сразу же выстраивается бесконечная цепь подобий, герой оказывается звеном в цепи бесчисленных повторений, как бы одним из отражений во множестве зеркал. Кто именно отражается — остается неясным, остается неясным, где реальность, а где — ее отражение. Далее следуют сцены, которые представляют собой «театр в театре», т. е. показанное в начале как некая реальность заменяется бесконечной цепью «постановок», «спектаклей». Очевидно, это сцены не из пьесы Каммингса, а из пьесы Его, или же из пьесы, которую сочиняет герой пьесы, сочиненной Его. Тем более это очевидно, что Его и Меня присутствуют при этих сценах, хотя они и невидимы. Временами раздаются их голоса, они делятся впечатлениями. Если Его и Меня исчезают, то Доктор появляется в каждой из сцен, многократно повторяясь и преображаясь, постоянно меняя свое лицо или свою маску. Будучи персонажем пьесы Каммингса Доктор тем самым выступает в роли актера; нечто сыгранное само играет — снова возникает двусмысленность, «материя исчезает», реальность растворяется в этих бесконечных инсценировках.

В последующих сценах Каммингс причудливо соединяет крайнюю абстрактность, общую неопределенность места и времени действия с реальными, даже социально конкретными обстоятельствами жизни США. Голос Его возвещает: «стану миллионером», — и вот Доктор во исполнение этого желания (сцена из пьесы, которую Его пишет?) пытается разбогатеть, продает средство (мнимое) для спасения жизни; маска вдруг обретает облик типичного американского дельца, по-американски шумно, цинично делающего дело. В следующей сцене Доктор призван показать неопределенность реальности. Появляется некто Вилл в маске Доктора. Доктор сообщает ему, что он, Вилл, на самом деле Доктор. Вилл стреляет в Доктора, но падает сам, а Доктор требует, чтобы третий персонаж, здесь присутствующий, Билл, арестовал себя за убийство — т. е. Билл неожиданно оказался Виллом, хотя Вилл не перестал быть Доктором (однако, не убитым, несмотря на сходство с Биллом, вследствие которого Вилл и погиб).

Далее нелепости нарастают, герои временами говорят на странном языке, в котором с трудом угадывается исковерканный до неузнаваемости английский. И вдруг сквозь явную абракадабру пробивается нечто вполне определенное. Вот на сцене Муссолини (его тоже играет Доктор), считающий, сколько коммунистов он сжег живыми. Вот сцену заполняет толпа, которая требует еды у Джентльмена (его играет Доктор). Вот Его с ужасом говорит Меня, что приходится одеваться в одежды, которые носят все, тем более, что жизнь сводится к приобретению вещей, к мечтам об их покупке.

В конце пьесы вновь появившиеся Его и Меня называют все, что было, словом «dream», английской аналогией французского «reve». С трудом они восстанавливают, что было в начале пьесы — в начале сна. Но комната та же, и герои те же, ничто не переменилось в состоянии бодрствования. Почему же там сон, а здесь явь? И где их границы? Его пытается и самого себя определить, уточнить границы, формы своего существования. Расстается он со зрителем, поделившись следующим парадоксом за невидимой стеной люди, они думают, что он реален, и герой полагает, что и сам в это поверит. Не поверите, замечает Меня, ибо это правда.

Пьеса Каммингса ближе к дадаизму, чем к сюрреализму, несмотря на то, что все происшедшее именуется сном. «Его» не столько воссоздает сюрреальность, сколько с помощью средств, разработанных дадаистскими фарсами, вселяет сомнение в реальности, делает двусмысленной саму материю.

Андре Бретон, сменив позже гнев на милость, причислил все же несколько пьес к рангу сюрреалистических. Среди них «Господин Боб'ль» («Monsieur Bob'le», 1951) ливанца Жоржа Шеаде. Герой пьесы — странный персонаж Он все время пребывает в состоянии глубокой задумчивости, словно бы общается с какой-либо сюр-реальностью. Похож он на мага или на колдуна. Происходящее на сцене тоже весьма странно. Г-н Боб'ль отправляется в путешествие с неясной целью на далекий остров. Вслед за этим митрополит Николай играет в карты со слугой Боб'ля Арнольдом в присутствии большой фотографии его странствующего хозяина, всеми обожаемого и обожествляемого. На обратном пути г-н Боб'ль заболел, попал к незнакомым людям. Они поражены невнятными речами героя, воссоздающими в бреду странный и восхитительный мир, мир грез или снов. На сцене появляются картины этих бредовых видений г-на Боб'ля, возникают преданные ему соотечественники, возносящие к нему мольбы. Г-н Боб'ль отходит в мир иной, окруженный ореолом святого.

Очень средняя по своим достоинствам пьеса Шеаде не стала весомым аргументом в пользу сюрреалистической драматургии. Да и к сюрреализму она может быть отнесена лишь при весьма расплывчатом истолковании сюрреалистических принципов в драматургии — несмотря на признание ее Бретоном. Никакого «автоматизма» в «Г-не Боб'ле», конечно, нет и в помине. Бретон снизошел до признания пьесы Шеаде, возможно, потому, что она напоминает о его «Наде». Г-н Боб'ль не менее странное существо, чем Надя, и оставляет впечатление то ли душевнобольного человека, то ли чародея, общающегося с потусторонним миром. К тому же и сны, видения воспроизводятся на сцене.

При всем этом, «Г-н Боб'ль» скорее напоминает о традиции романтической драматургии (*Пьеса «Пыль из солнц» («La poussiere de soleils», 1926) P Pycселя, с восторгом принятая французскими сюрреалистами 20-х годов, — тоже сказка с банальным сюжетом, с чудесами, позволяющими героям этого произведения пройти по следам их умершего родственника, чтобы найти спрятанный им клад и попутно победить отрицательного персонажа, ростовщика, тоже занятого поисками клада. «Пыль из солнц» — что-то вроде «Синей птицы» Метерлинка, но без значительного философского и этического содержания, которое есть в пьесе бельгийского драматурга, да к тому же выполненная писателем меньшего дарования Пьеса эта к сюрреализму может быть причислена только в том случае, если зачислять в сюрреализм все, что рассказывает о чудесах, о разных небылицах. Однако присутствие «чудесного» вовсе не является само по себе признаком сюрреализма. Мы это уже видели в случае с Карпентьером.*). Вся эта история воспринимается как сказка о добром человеке, который был покровителем бедных и влюбленных, создал на земле райский уголок, деревеньку Паоло Скала. Наряду с чертами исключительного романтического героя, Г-н Боб'ль несет на себе черты избранника богов. Мало-помалу он приобщается к лику святых — появившись в Паоло Скала, он объявил о своей любви к молитвам, потом опрощается, предается трудам, умерщвлявшим его плоть и возвеличивавшим его дух. Кончина г-на Боб'ля настолько похожа на обычную процедуру появления очередного святого, что только Бретон позднего этапа, балансировавший на грани религии, мог признать пьесу, объявить ее «своей», сюрреалистической.

Впрочем, все в «Г-не Боб'ле» так неестественно, так фальшиво и сентиментально, что при случае все это сооружение можно выдать за плод сюрреалистического юмора.

Что касается Арто, ставшего одной из ключевых фигур модернистской драмы последних десятилетий, то он был теоретиком, а не практиком. Арто безапелляционно заявлял, что его идея «театра жестокости», «чистого театра» «исключительно теоретическая» и что никто никогда не пытался придать ей «хоть малейшую реальность». Сама же мысль о «театре жестокости» появилась, возможно, не без влияния сюрреализма. Так, обновление театра Арто мыслил себе на путях «освобождения подавленного подсознательного», на путях «истинной свободы», которая суть «свобода секса»; он отождествлял театр с метафизикой и алхимией. Особенно настаивал Арто на ликвидации психологического театра («покончим с психологией») и на замене слова «конкретным языком» жестов, танца, декораций и т. п., на чисто эмоциональном воздействии драмы. О дадаизме и сюрреализме напоминает судорожный анархизм Арто: «современный театр пришел в упадок, потому что он порвал с духом глубокого анархизма, который в основе всякой поэзии». О сюрреализме напоминает и мысль Арто о том, что театр — «двойник» не «повседневной реальности», но иной, «нечеловеческой, а бесчеловечной», мысль о том, что театр — некое подобие бодрствования, смысл которого раскрывается лишь во сне, бодрствования, где распоряжается, как и во сне, «я».

Но как бы ни была связана мысль Арто с сюрреализмом, сам Арто относился к сюрреализму критически, был убежден, что сюрреализм не дал позитивных результатов. Практическая реализация его заветов не рождает собственно сюрреалистическую драму. Среди его наследников называют современный «антитеатр».

Здесь, в этой точке, в этом явлении современного театра сходятся традиции дадаистского и сюрреалистического театра, традиции А. Арто и отчасти экспрессионистической драмы. Надо учитывать и то, что «антитеатр» — театр «посгэкзистенциалистский», т. е. возникший после сильной вспышки экзистенциализма. В некоторых вариантах «антитеатра» (Беккет) зависимость от экзистенциализма кажется совершенно очевидной. Ее можно обнаружить и в вариантах несколько менее очевидных (Ионеско). В отличие от экзистенциалистской литературы, рассказывающей об абсурдности бытия в произведениях отнюдь не абсурдных, «антитеатр» попытался стать составной частью этой тотальной абсурдности, ее наглядным свидетельством. Вот тут-то и ожило наследие театра 20-х годов, дадаизма и сюрреализма. О нем сразу же напомнила пьеса, открывшая в 1950 году десятилетие шумного успеха «абсурдной драмы», — это была «Лысая певица» Эжена Ионеско. «Я отпрыск сюрреализма», — сообщил Ионеско.

«Все поставить под сомнение» — этот лозунг Ионеско вполне в духе дадаизма и сюрреализма 20-х годов, так же как и ссылки классика «антитеатра» на «спонтанность художественного процесса», что не помешало ему рационально обработать свой творческий опыт, в результате чего появились рецепты создания «антидрамы»: соединение «реализма и фантастики», «прозы и поэзии» и т. п. «Ставя все под сомнение», Ионеско создал скорее дадаистский, чем сюрреалистический спектакль. «Лысая певица» основана прежде всего на хорошо знакомой нам «невежливости», на разрушении диалога, на вопиющей, нарочитой бессмыслице. Псевдодраму «Жертва долга» (1952) Ионеско считал драмой «сюрреализирующей» (surrealisant), имея в виду ее иррациональность, отсутствие связности, распад характера.

Абсолютное одиночество, потеря способности к взаимопониманию и даже к общению — тема первых пьес Артюра Адамова («Пародия», «Вторжение»). Драматург предупреждал, что абсурдное поведение его персонажей должно воспроизводиться на сцене как совершенно естественное, включенное в обычную, нормальную жизнь.

И все же вспышка «антитеатра» не опровергает вывода о нежизнеспособности сюрреалистической драматургии. Во-первых, в «антитеатре» ожил скорее дадаизм, чем сюрреализм. Во-вторых, «антитеатр» был не более, чем вспышкой, недолговечной и вряд ли перспективной.

\* \* \*

Оценивая сюрреалистическую поэзию — область, в которой сюрреализм заявил о себе более внушительно, чем в прозе, а тем паче в драме, — следует представить себе исходные, особенно дадаистские позиции.

Автор скрупулезного исследования на тему «Дада в Париже» М. Сануйе считает сюрреализм просто-напросто «французской формой Дада». Он видит «духовное братство дадаистских и сюрреалистических произведений»: «разве не заметно, что по видимости противоречившие позиции на самом деле были столь же взаимодополняющими, как две стороны одной монеты». Он считает, что «сюрреализм не привнес, в момент своего возникновения, ничего радикально нового». И если «единственное качество, дающее «Магнитным полям» название «сюрреалистическое произведение», заключается в «автоматизме» их текста, то у дадаистов в более раннее время можно найти произведения такого типа».

Верно то, что свирепость, с которой дадаисты обрушились на разум, на логику, предваряет сюрреалистический культ иррационального, расчищает дорогу сюрреалистическому «автоматическому письму».

Благодаря этому в дадаизме резко обозначилось преобладание различных форм искусства без смысла — обозначилась формалистическая тенденция. Гуго Балль, например, считал себя изобретателем нового рода стихов, абстрактных «стихов без слов», «звуковых поэм, в которых колебание гласных согласуется с характером начальной строки». Стихи эти выглядят таким образом:

Galgi ben bimba

Glandzidi lauli lonni cadori

Gadjama bim beri glassala

Glandndi glassala tuffim i zimbrabim

Blassa glabssasa tuffim i zimbrabim. . .

Вот «стихотворение» Тцара «defile fictif et familial» — «дефилирование фиктивное и семейное»:

clgr grtl gzdr

la fatigue

le

pied

verre dans le nerf

une

unie

gazometre sacerdotal

epilatoire

et

mieux

ci-git

fait

triple os

n'a

a dada

ibidilivi rizididi

planche

simili

galvanoplastie

ra

ga

ta

ga

ribaldi

course

sifflet d'encre jaune

et giffle

А это более «внятное» сочинение Тцара тех же времен. Называется оно «le geant blanc lepreux du paysage» («гигант белый прокаженный пейзажа»):

le sel se groupe en constellation d'oiseaux sur la tumeur de ouate

dans ses poumons les asteries et les punaises se balancent

les microbes se cristallisent en palmiers de muscles balancoires

bonjour sans cigarette tzantzantza ganga

bouzdonc zdonc nfounfa mbaah mbaah nfounfa. . .

(соль группируется в созвездия птиц на опухоли ваты

в своих легких морские звезды и клопы балансируют

микробы кристаллизуются в пальмы мускулов качели...).

Вот «стихотворение» Курта Швиттерса «Алфавит с конца» («Alphabet von hinten»):

z у х

W V U

t s r q

p о n m

l k i h

g f e

d с b a

А вот очень похожее произведение Арагона, только называется совсем иначе — «Самоубийство» («Suicide»):

A b c d e f

g h i j k l

m n o p q r

s t u v w

x y z

Заметим попутно, что одно из них написано «по-немецки», немецким дадаистом, другое принадлежит французской дадаистской поэзии!

Дадаисты практиковали еще жанр «симультанных стихов» (simultangedichte), которые были плодом коллективного творчества, а не индивидуального. Вот один из многих примеров. Авторы — Арп, Зернер, Тцара.

*Voila sagte der graf denn er sprach gelaufig franzosisch das milchlied jese fufie wundermild bricht der gischt aus dem darm der falben kuh und jetzt noch immer sind die weine blau der apis lok den stachel von der ziegelecke in diesem sinne sparen dafi man. . .*

Заметно, что дадаизм весьма успешно ликвидировал национальную специфику, вплоть до ликвидации национальных языков, вплоть до ликвидации языка вообще, до его замены (бессмысленными звуковыми сочетаниями. Однако в стихах некоторых немецких дадаистов (Р. Гюльзенбек и др.) при всей их близости стихам французских единомышленников изредка можно встретить отклики на немецкую национальную трагедию, на трагедию войны. Там чаще интонации трагические, а не только буффонные, там возникают то и дело нотки сатирические, возникают образы кайзера, военщины и т. п. Как и в дадаистской драматургии («сюрдрама» И. Голла, пьесы Рибмон-Дессеня) здесь заметна близость левому немецкому экспрессионизму.

В 1916 году появилось, например, одно из самых приметных произведений дадаизма — стихотворение Гюльзенбека «Schalaben — schalabai — schalamezomai». В этом стихотворении даже нелепые слова и строчки служат созданию картины «бесконечной битвы», зловещей картины, которая начинается с того, что

Die Kopfe der Pferde schwimmen auf der blauen Ebene

wie groBe dunkle Purpurblumen

des Mondes helle Scheibe ist umgeben von den Schreien

der Kometen Sterne und Gletscherpuppen

schalaben schalabai schalamezomai. . .

а кончается так:

. . . ich sehe die Toten reiten auf den Bafitrompeten am Tage des Monds

rot rot sind die Kopfe der Pferde die in der Ebene schwimmen.

Кошмарный образ кровавых лошадиных голов, плывущих по равнине, опоясывает кошмарную картину какого-то бедствия, чудовищного катаклизма, все уничтожающей бойни. И антивоенный пафос, и крайнее эмоциональное «заострение» картины, и ее отвлеченность — все это больше похоже на левый немецкий экспрессионизм, чем на дадаизм.

По этой причине читатель может ощутить некую значительность и содержательность даже в таком стихотворении немецкого дадаиста, которое на первый взгляд представляется обычным для дадаизма набором несвязных слов. Автор — Курт Швиттерс.

Grenzen (границы

Grenzen границы

Grenzen границы

Ein Bein одна нога

Em одна

Bein нога

Graben рвы

Graben рвы

Ein Bein одна нога).

Плоды дадаистского творчества в общем-то были столь печальными (Бретон-дадаист предупреждал, чтобы от дадаизма не ждали шедевров), что Тристану Тцара пришлось позже оправдываться: «Дада пыталось не столько разрушить искусство и литературу, сколько созданное о них представление. Искусство с большой буквы, не склоняется ли оно к тому, чтобы занять на шкале ценностей привилегированное или же тираническое положение, которое приводит его к разрыву всех связей с человеческой реальностью? Вот почему Дада объявило себя антихудожественным, антилитературным и антипоэтическим... Пребывание Дада в действительности непосредственной, наиболее случайной и наиболее преходящей, было его ответом поискам вечной красоты, которые, будучи вневременными, претендовали на совершенство»(*Из предисловия к книге: Нugnet G. L'aventure dada (1916—1922), Paris, 1957, p. 7.*).

В этом разъяснении все-таки звучат'интонации, свойственные позднему, совсем уже не дадаистскому этапу деятельности Тцара. Нам же сейчас важно авторитетное свидетельство о попытках Дада быть течением антихудожественным — попытках, которые в общем увенчались успехом. Вопрос о причинах, к тому побуждавших, можно оставить в данном случае в стороне.

Тристан Тцара дал характеристику дадаистской художественной технике. Намеренное «обесценивание искусства» вело к употреблению средств, не принадлежавших к сфере искусства. Ими были коллажи, «ready-made», случайные предметы, а также разломанный синтаксис, отрывки фраз, дурашливые песенки, поговорки. В дело шла реклама — при этом Тцара оговаривался, что не имеется в виду кубо-футуристское понимание рекламы как поэтической ценности, составного элемента некоего пластического целого. Следующий прием — смешение жанров: картины-манифесты, поэмы-рисунки, фотомонтажи, симультанные стихи с фонетической оркестровкой и т. п. «Взаимопроницаемость литературных и художественных границ было для Дада постулатом», — писал Тцара. Приведение эстетических категорий в «состояние беспорядка» дадаисты также ценили как одно из самых действенных средств. Аполлинеровский принцип «удивления» может считаться принципом и дадаизма. Правда, дадаисты придали ему оттенок скандальности и обдуманного озорства. Этот оттенок присущ и первым же шагам сюрреалистов, художественная практика которых так или иначе на принципе «удивления» основана. Само собой разумеется, что реализация принципа «удивления» затруднялась в области прозы и облегчалась в сфере поэзии и живописи.

Грань между дадаистами и сюрреалистами в поэзии не сразу стала различимой — сюрреалисты очень часто начинали со «стихов» в духе дадаизма, со стихов, которые должны были эпатировать и нитателя, и поэзию.

Вот стихотворение Ф. Супо «Литании» (помещено в журнале Пикабиа «Каннибал» 25 апреля 1920 года):

Андре Бретон не болен

Филипп Супо интернирован

Луи Арагон безумен

Т. Френкель болен

Андре Бретон болен

Франсис Пикабиа похож на Фрэнсиса Пикабиа

Поль Элюар болен

Филипп Супо умер

Арагон (Луи) не умер

Элюар потерял свои часы

Тцара в Париже

Андре Бретон не отправляется в путешествие.., и т. д. и т. п.

На сюрреализм очень повлиял поэт, первым, пожалуй, в сюрреализме разочаровавшийся. Им был Пьер Реверди. Его стихотворные циклы появились в 1915 — 1916 годах (к 1915 году относится сборник «стихов в прозе»), а вскоре будущие главари сюрреализма познакомились с руководителем журнала «Норд-Сюд», не скрывая своего почтительного к нему отношения. Их увлекла «типографическая» структура стихов Реверди, попытка активизации синтаксиса, создания новых ритмов путем рассредоточения слов на странице, на обозреваемом пространстве, использование пропусков как элементов стиха. Увлек «скудный», «аскетический» стих Реверди, вызывающая прозаичность (*Знаменитой стала строфа из стихотворения «Горизонт» (сб. "Несколько стихотворений"), 1916):*

*Mon doigt saigne*

*Je t'ecris*

*Avec*

*Le regne des vieux rois est fini*

*Le reve est un jambon*

*Lourd*

*Qui pend au plafond*

*Et la cendre de ton cigare*

*Contient toute la lumiere. . .*

*Особенно поразило превращение мечты в «тяжелый окорок, подвешенный к потолку», и необычная функция банальной сигары — «весь свет» в ней.*) (он написал очень много «стихов в прозе»), «предметность» угловатого стиха, наследовавшего традицию французского кубизма.

«Кубизм — это искусство, которое нас интересует и в которое мы верим», — писал в журнале «Норд-Сюд» Реверди в апреле 1917 года, хотя к наименованию своей поэзии с помощью какого-нибудь «изма» не стремился. Отправляясь от символистов, ориентируясь на кубистов, Реверди призывал создавать новое искусство. Во имя этого нового искусства он сформулировал свое ставшее обязательным для сюрреалистов правило: «образ... рождается из сближения двух реальностей, более иди менее удаленных. Чем более далекими будут связи двух сближаемых реальностей, тем сильнее будет образ, тем более он будет обладать эмоциональной силой и поэтической реальностью... Аналогия является способом созидания» (напечатано в «Норд-Сюд» в марте 1918 года). Но Реверди обставил это правило некоторыми ограничениями (нельзя сближать ничем не связанные, противоположные реальности). С ними не считались сюрреалисты.

Реверди всегда считал творческий акт рациональным, контролируемым, ему чужд был антирационализм «автоматического письма», культ подсознательного и мистицизм сюрреалистов. И стихотворения Реверди соответственно поддаются расшифровке, их можно понять, в отличие от классических созданий сюрреализма; «невнятность» Реверди часто формальная, от необычного синтаксиса.

Реверди — ближайший предшественник поэтического сюрреализма, наряду с Аполлинером, наряду с дадаизмом. «Кубистическая» (Аполлинер, Реверди) и дадаистская — две близкие, но не совпадавшие школы, от которых отправлялись поэты-сюрреалисты, в той или иной степени приспосабливая их к сюрреалистическим задачам.

Можно соглашаться, а можно и не соглашаться с теми специалистами по дадаизму, для которых сюрреализм ничем от дадаизма не отличается и ничем особенным искусство не обогатил. Важно при всех обстоятельствах учитывать дадаистскую основу сюрреализма, иметь в виду этого предшественника сюрреализма, доведшего искусство до состояния антихудожественности и разработавшего набор чисто формальных рецептов дадаистского стихотворчества.

Дадаизм, как мы видим, уже практиковал «автоматическое письмо». Ганс Арп, например, занимался в Цюрихе во времена дадаизма тем, что проецировал подсознательное: каждое утро он рисовал один и тот же рисунок «автоматически», без всякой системы двигал Рукой и, повинуясь случаю, рассыпал по картону раскрашенные бумажки. Рассказывают и о других приемах Ганса Арпа: «он учил меня «автоматической» живописи — брал открытую бутылку чернил и белый лист бумаги, опрокидывал бутылку на бумагу, делая большую кляксу, которая, конечно, была порождением случайности»(*Josephson M. Life among the Surrealists, New York, 1962.p. 181.*). Чем не сюрреалистическая техника? Вспоминая позже времена дадаизма, Арп писал:

«Мы отбрасываем все, что было копией или описанием, чтобы позволить Элементарному и Стихийному действовать в полной свободе».

Вот дадаистский манифест Арпа, образец его словесного «автоматизма»:

*Les lampes statues sortent du fond de la mer et crient vive dada pour sauer les transatlantiques qui passent et les presidents dada lе dada la dada les dadas une dada un dada et trois lapins a 1'encre de Chine par arp dadai'ste en porcelaine de bicyclette striee nous partirons a Londre dans 1'aquarium royal demandez dans toutes les pharmacies les dadaistes de raspoutine du tsar et du pape qui ne sont valables que pour deux heures et demie*

Ганс Арп писал и по-немецки, и по-французски (позже — только по-французски). Мы привели образец франкоязычного творчества Арпа.

Дадаистская поэзия Ганса Арпа — такие вот и еще более угловатые сооружения, юмористически окрашенные нагромождения, распухающие горы слов, несвязных, возникающих как бы «автоматически», эпатирующих своей нескладностью, прозаичностью. «Сюрреальности» за ними, однако, искать не следует — «сюрреальностью» является сама плоть этих сооружений, сам дразнящий, нелепый, озорной текст, порой почти совершенно в духе «стихов без слов» Балля.

Ганс Арп говорил, что пытается разбить слово «на атомы». Даже в конце 20-х годов, в 30-е годы, уже примкнув к группировке Бретона, Арп сочинял по-прежнему такие же «стихи».

Maurulam Katapult i lemm

i lamm

Haba habs tapam

papperlapapp patam. . .

Ганс Арп всегда повторял, что «дада в основе всякого искусства..., дада это бессмыслица (dada est sans sens), как и природа, дада за природу и против «искусства».

В 1938 году он так объяснял механизм своего творчества:

Нужно сначала позволить расти формам, краскам, словам, звукам,

а затем их объяснить...

Слова и формы действительно росли свободным, небрежным потоком, как бы сами по себе, без контроля со стороны Арпа — поэта и художника. Что касается объяснений, то вечный дадаист Арп предпочитал такие вот:

les pianos a queue

et a tete

posent des pianos a queue

et a tete

Ssur leurs queues

et leurs tetes

par consequent

la langue est une chaise

«Le piano a queue» — «рояль», но Арп «переводит» словосочетание буквально, делая из рояля «пианино с хвостом», и у него получается поэтому следующее:

Пианино с хвостами

и с головами

ставят пианино с хвостами

и с головами

на их хвосты

на их головы

следовательно

язык это стул.

# Сюрреализм

# 3.3. Практика

Внезапный, парадоксальный, шокирующий финал характерен для Арпа, любившего соединять самое обыденное с несуразным, ставить обыденное в несуразную ситуацию.

Свое искусство Ганс Арп именовал «конкретным», уподобляя растению, говорил неизменно о его близости природе, об оздоровляющей его функции. Говорил Арп о том, что «конкретное искусство» освобождает человека от вредного для него разума. Образцами «конкретной» живописи он считал Кандинского, Дюшана, Миро, Эрнста, Массона, очень увлекался Бретоном, поэтами-сюрреалистами. Аналогию между некоторыми вариантами сюрреалистической живописи и поэзией Арпа провести можно. «Поздний» Арп любил «рисовать» стихами забавные, «конкретные» картинки, сценки, содержащие скорее очевидную «дадаистскую» нелепость, чем сюрреалистические «грезы» и сны.

Жили-были три графина

первый был любезен

второй невидим

а третий из соломы...

или

Я проснулся от глубокого без сновидений сна

с неприятными предметами на своем лице

Софи сказала мне что это большая муха ус

и маленькая мандолина ...

Можно сказать, что на основе «автоматизма» в творчестве Ганса Арпа наметился постепенный переход от дадаизма к сюрреализму. Однако Арп остался дадаистом в сюрреализме, его «автоматизм» больше дадаист-ского толка, т. е. нацелен на чисто внешний эффект, а не на открытие «сюрреальности».

Нечто подобное можно сказать и о поэзии Тристана Тцара, также первоначально «творившего» в соответствии с дадаизмом, а затем, во второй половине 20-х годов, сблизившегося с сюрреализмом.

Центральное произведение Тцара этого времени — «Приблизительный человек» («L'homme approximatib, 1925—1930). Можно назвать поэмой этот нескончаемый поток слов, эту реку строк — без знаков препинания, без больших букв, зафиксированную почти на полутораста страницах, строк свободного, размашистого ритма. Изредка появляются «отбивки» — словно надо перевести дыхание. Произведение Тцара тоже производит впечатление не столько текста организованного, продуманного, заключенного в форму, сколько свободно разрастающегося растения, — «нужно позволить расти формам, краскам, словам, звукам», как писал Ганс Арп. Эта подлинная карусель слов, нескончаемое образотворчество исходит из центральной точки — из образа «приблизительного человека», который, «как я, как ты, читатель, и как все прочие», человек без особых примет, если не считать, что у него «голова полна поэзией». Внимание переключается постоянно то к «я», «лирическому герою», рассказывающему о себе и о «всех прочих», то к «тебе», к некоему безымянному «эпическому герою», некоей аналогии лирического «я». Это «ты» —повсюду и «за каждым поворотом улицы, ты превращаешься в другого самого себя», это «ты» кристаллизует окружающую реальность, наматывает ленту улиц, домов, гор планет звезд, обозначая бесконечную перспективу жизни

«Ты» — обозначение многократно повторенного «я» Словно перед «я» поставлено зеркало, точнее множество зеркал, и поэт чаще пишет об отражении, о «перевернутом» в зеркале мире. Раздвоение «я» ,и многократное его повторение наделяет «приблизительного человека» исключительной силой, пододвигает вселенную к нему и превращает ее в зеркало «я».

«Я вижу тебя недвижным и однако движущимся сквозь все вещи..., направляющим астрономическую циркуляцию и циркуляцию ветров и вод...».

«Ты» — это точка притяжения желаний, фокус сюрреалистического эротизма, некая безликая «она».

Но преимущественно «Приблизительный человек» безличен, крайне «эпичен», описателен до предела, статичен. Не выходя даже за порог собственного дома, «я» превращает реальность с помощью своей фантазии в нечто такое, что может быть названо и «сюрреальностью».

*... через открытое окно дома входят в мою комнату с комнатами в беспорядке пробуждения и открытые окна графины колоколен надрываются при свежести десен под наростом увеличивающимся сердца трава плетет свое окно.. А иногда «я» покидает стены дома. Это «я» вообще беспрепятственно перемещается по вселенной.*

... Я шагал по небу голову склонив

меж дымных кустарников водорослей тропинки

молочные

морские отмели термометров и планет

где растут фуражки маяки и павильоны

с граммофоном

цепь гор в золото на животе

солнце часы и витрина мира

ножницы игл режут тень до ночи

человек укорачивается со временем бесконечно...

Картина начертана космическая; объект отображения — пространство, «я» — и вселенная; вневременное, внепространственное сооружение Тцара оперирует образами абстрактными, «понятиями», «состояниями». Человек перемещается среди «планет и вещей», «богов и светов», среди символов (да и сам он больше похож на символ, чем на человека), обозначающих скорее его собственное внутреннее состояние, чем реальный мир. Состояние это абсолютизированное, вознесенное на уровень царствующей в произведении «приблизительности» — т. е. соотнесенности всего сущего, но соотнесенности на основе ассоциативно-символического мышления, на основе нарочитой странности, шокирующей причудливости, через которую приходится перебираться, как через трудно преодолимые или вовсе непреодолимые заграждения.

Вроде вот таких:

разбросаны на связках ключей источники под

известковыми коврами

черные ленты изречений — мародеров произрастают

всегда поблизости сна

и ребра кристаллов поют на органе остов

спинной корабля жующего силы свои ..

Заметно при этом, как нагромождаются существительные, как сооружаются глыбы из разных объектов, иногда обыденных, каждодневных, иногда — редких, экзотических, друг от друга удаленных, порой конкретных, порой абстрактных. Они, эти объекты, теснятся, словно неповоротливые, тяжелые льдины при заторе.

«Поэма» Тцара по-своему драматична. Перед читателем не только абстрактный космический пейзаж, «вселенная», но пейзаж, насыщенный столь же абстрактными катаклизмами. Как обычно у сюрреалистов, здесь нет конкретных поводов для трагедий, уловимых их причин — приметой «сюрреальности», ее обязательным признаком является то жутковатое впечатление, которое она призвана нагнетать. Вот и Тцара нагнетает драматизм, даже простым перечислением всяких неприятностей: «жестокости оскорбления болезни проклятия ужасы ады гримасы бурь катаклизмы лавины могилы». «Пророчество порядка кристаллизуется в смерти», а «я» «приблизительного человека» «ожидает укутанное в зависимом смирении».

В «Приблизительном человеке» нелегко установить границу, пределы тропов. Метафорами поэт мыслит, все содержание поэмы можно счесть за гигантскую развернутую метафору, ни начала ни конца которой невозможно обнаружить. Все поэтому «приблизительно», все можно прочесть как троп, как художественный образ — как «выдумку», как описание нескончаемого сновидения, как «грезу», которая овладела реальностью и беззастенчиво ее деформирует, обращается с ней не как с реальностью, но как с тропом.

«Я» в поэме Тцара открывает «двери грез» — и тогда «языки снега лижут глыбы соли кишащих пропастей сфер», тогда воцаряются странности. Правда, эти странные грезы не очень-то похожи на плод автоматической записи внутренних озарений — уж очень они изощрены, очень риторичны, кажутся декламацией опытного оратора.

Впрочем, это свойство многих творений сюрреализма, вынуждающее сомневаться в подлинности этих творении и в осуществимости сюрреалистических правил, в данном случае можно счесть одним из доказательств того, что Тцара к сюрреалистической подлинности не очень стремился, будучи «дадаистом в сюрреализме» (более, однако, сюрреалистом, чем Арп).

Можно сказать, что «Приблизительный человек» философская поэма в духе сюрреализма, книга сюрреалистического «Бытия», в которой мир, в отличие от Библии, не творится, но разрушается. Богу-творцу и в голову не приходила такая возможность, которая открывается сюрреалистами. Рядом с сюрреалистами бог кажется материалистом: он создавал мир как объективную реальность. Тристан Тцара превращает Вселенную в придаток внутреннего состояния поэта-сюрреалиста, в аналогию этого состояния, в отпечаток грез и сновидений.

Буйная фантазия (или же редкое красноречие?) распоряжается в мире, который по воле сюрреалистов лишился способности к сопротивлению, потерял объективную логику, растерял все свои, независимые от фантазии поэта, закономерности, стал всего-навсего образом, метафорой, тропом.

В начале сюрреалистической «Книги бытия» не дело, а слово. Оно всемогуще. Оно творит мир, оно становится реальностью, «сюрреальностыо». Тцара время от времени повторяет слова как бы в наваждении, как бы колдуя, слова привораживают, цепляются друг за друга, громоздятся. Пышными, тяжелыми гроздьями нависают в «Приблизительном человеке» изощренные образы, похожие на экзотические растения. «Приолизительный человек» — огромный атолл, коллекция кораллов, созданных из слов, или же бездонная пещера, увешанная словесными сталагмитами и установленная словесными сталактитами. Вот из таких строительных деталей сооружено здание «поэмы» Тцара — пример взят наугад:

la coqueluche des montagnes calcinant les escarpements des gorges

aux pestilentiels bourdonnements d'aqueducs automnaux

le defrichage du ciel gratuit qui fosse commune happa tant de patures

les langages des nues courtes apparitions des messagers

dans leurs fouffes annonciatrices de supremes clameurs et obsessions.

«Вот сборник . .. стихов сюрреалистических или же близко причастных к выражению сюрреализма в поэзии. Автоматизм преобладает в большинстве из них, в других он довольствуется тем, что вызревает. Во всяком случае, он никогда совершенно не исчезает с этих страниц и именно его присутствию, яркому или смутному, здесь собранные тексты обязаны своей специфической квалификацией» (Из предисловия Ж.-Л. Бедуена к сборнику «La poesie surrea-liste», Paris, 1964, p. 24. Тот же автор там же пишет, впрочем: «Поэзия сюрреализма не составляет особую область». Отчего такое противоречие? Оттого, что потребность в классификации сталкивается с боязнью признать, что сюрреализм сводится к какой-то «формуле Вот далее и утверждается: «Она не позволяет свести ее (поэзию — Л. А.) к формуле», хотя определение сюрреалистической поэзии как «автоматической» и есть «сведение к формуле».).

Итак, «автоматизм», по мнению участника и историка сюрреалистического движения, — обязательный признак сюрреалистической поэзии, ее примета.

Но «автоматизм» сюрреалистической поэзии явно неоднороден. Он может быть более дадаистского толка и толка собственно сюрреалистического. Как в прозе и в драме, в поэзии сюрреалистов вскоре явственно обозначились две линии. Одна из них в большей степени связана с дадаизмом, другая — «бретоновская» — менее. Бретоновский «автоматизм» — в его сборниках стихов: «Ламбард» («Mont de Piete», 1919), «Свет земли» («Clair de terre», 1923), «Револьвер с седыми волосами» («Le revolver a cheveux blancs», 1932), «Ветер воды» («L'air de 1'eau», 1934), а также в стихах, в циклы не вошедших, и нескольких поэмах.

Стихи появились уже в «Магнитных полях». «Первый текст сюрреализма» завершается циклом стихотворений, которые венчают присущую «Магнитным полям» тягу к дроблению, к расщеплению большого прозаического произведения на миниатюры, тягу к суггестивности.

Появление поэзии в прозе «Магнитных полей» закономерно и доказывает, что постольку, поскольку Бретон и Супо пытались быть верными принципу «автоматизма», они, так сказать, скатывались к поэзии, более, чем проза, подходящей для реализации их замыслов.

Стихи эти, однако, стихами могут быть названы с большим числом оговорок. Стихи и проза сюрреалистов — взаимозаменяемы, во всяком случае очень часто взаимозаменяемы. Резкой, определенной грани между бретоновской поэзией и прозой, особенно на стадии «Магнитных полей», не существует. Держит «лесенку» строк лишь трудно уловимый, или вовсе неуловимый внутренний ритм, не подкрепляемый никакими внешними, уточняющими его элементами (размер, строфика, рифма и т. п.). Свободную «лесенку» можно и «растянуть» до прозы — а можно и вовсе рассыпать. Последнее сделать особенно нетрудно потому, что стихи ассоциативны, основаны на скрытых (а может быть и вовсе отсутствующих) аналогиях. Более того, как и в прозе, Бретон предпочитает, чтобы «строительные детали» его «стихотворений» скорее не подходили одна к другой, чем подходили. «Подгонять» их должен, очевидно, уже читатель, но попробуй, подгони то, что «ничего не выражает, не желает что-либо выражать», — как писал уже упоминавшийся поклонник (он считает Бретона «самым крупным из живущих поэтов», «самым революционным поэтом Франции, родившимся в конце XIX века»(*Jouffroy A. Introduction au genie d'Andre Breton. В книге: A. Breton. Clair de terre. Paris, 1966, p. 16.*)). II в другом месте: «Запуски зонда»(*Может быть и «бросания лота» — coups de sonde.*), — так он (Бретон. — Л. А.) говорил о стихах «Света земли», «Револьвера с седыми волосами», — и большая часть лих 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 вопросительный...»(*«Les Lettres francaises», 1968, 2 mai.*).

Что же остается в таком случае делать читателю? Разводить недоуменно руками вслед за Бретоном? «На-ло анализировать стихи Бретона в нелитературной перспективе» — слушая «голос», «магнетизирующий психофизическое пространство сознания», отражающийся «в ритме, которого мы еще не знаем».

Итак, неведомо какое содержание в неведомо какой форме — так читателю рекламируются «магнитные поля» бретоновского образотворчества. Читателю остается одно — попытаться настроить себя на волну сюрреалистического «передатчика» и уловить голос «сюрреальности», имея при этом в виду, что поэзия Бретона «ничего не выражает».

Пожалуй, только к такому выводу можно прийти, читая первые сюрреалистические стихи, стихи Бретона и Сутю из «Магнитных полей».

Rideaux («Занавески»)

Sourcieres de 1'ame apres extinction du calori-

fere blanc meridien des sacrements

Bielle du navire

Rideau

Jolies algues echouees il у en a de toutes couleurs

Frissons en rentrant le soir

Deux tetes comme les plateaux d'une balance

(Ловушки души после гашения калорифера белого меридиан таинств

Шатун корабля

Занавеска

Красивые водоросли севшие на мель имеются всех цветов

Содрогания возвращаясь вечером

Две головы как чаши весов).

Надо признать, что такой жанр «стихов в прозе» или «прозы в стихах» более всего подходит для словесного оформления «автоматического письма»: «автоматизм» сделал поэзию абсолютно свободной — в том смысле, что никакие элементы «правильного» стиха не могут появиться в потоке бесконтрольно рождающихся слов. Этот поток не может расчлениться на строфы, «влиться» в рамки «правильных» ритмов, породить какую-нибудь систему рифмовки. В то же время эта «свобода» выводит произведение за границы поэзии, грозит ее уничтожением, растворением в жанре полупоэзии, полупрозы, в жанре прозаической миниатюры, эксплуатирующей некоторые возможности поэзии.

Les sentiments sont gratuits («Чувства бесплатны»)

Trace odeur de soufre

Marais des salubrites publiques

Rouge des levres criminelles

Marche deux temps saumure

Caprice des singes

Horloge couleur du jour

(След запах серы

Болота народных здравоохранении

Краска для губ преступных

Движение два времени рассол

Каприз обезьян

Часы цвет дня).

Частое использование сюрреалистами жанра «стихотворения в прозе», жанра, который чаще ближе к прозе, чем к поэзии (нередко такие произведения, особенно сюрреалистические, вовсе оказываются прозой, незаконно поэзией именуемой), объясняется также нежеланием сюрреалистов «писать стихи», заниматься презренным искусством, их попыткой «передвинуть границы реальности», слить искусство с «сюрреалистическим бытием». Поэзия повсюду, — говорят сюрреалисты, — она доступна всем, она рождается из «автоматизма». По убеждению сюрреалистов, сюрреалистическая поэзия — не создание стихов, но «снятие покрова, разрыв мутной коры искусственности, закрывающей выход непрерывному внутреннему потоку». Если быть последовательным, то надо признать, что «бессознательное не может быть выражено иначе, как бессознательно». Отсюда и берется презрение к «поэзии», к литературной технике — «отсюда реакция против всякой «литературы», которая рассматривается как враг глубокой «реальности», как притворство, противостоящее «искренности»; отсюда эти атаки против «техники», так как «техника — это мельница, через которую нечистое сознание заставляет проходить чистое подсознание»(*Gutmаnn R. A. Introduction a la lecture des poetes francais. Pans. 1967, p. 205.*).

Само собой разумеется, что «в доктрине сюрреализма заключено глубочайшее заблуждение». Заключается оно в том, что «коль скоро нечто выражено, оно употребляет «слово», «фразу», ужасные основы цивилизации»; сюрреалистическое произведение неизбежно оказывается не «естественным», а «сфабрикованным» с помощью ничего иного, как сюрреалистической «техники».

«Нет иного выбора: произведение искусства или каталог»(*Gutmаnn R. A. Introduction a la lecture des poetes francais. Pans. 1967, p. 205.*).. Поскольку сюрреалисты пытались быть собой — они писали «каталоги». Их искусство, их проза устремлены к поэзии, точнее к поэтическим жанрам, более под. ходящим для «автоматического письма», для выплескивания подсознания, а в то же самое время сюрреалистическое искусство, поэзия сюрреалистов так удручающе прозаичны, так часто напоминают «каталоги». Бретон неуважительно относился к лиризму, видел поэзию в рекламе и уверял, что «мир кончится не прекрасной книгой, но прекрасной рекламой».

Однако, когда сюрреалисты — намеренно или же непроизвольно — отступали от «автоматизма», когда, чувствуя себя поэтами, они решались писать стихи, а не искать сюрреалистический философский камень, — тогда оказывались поразительно традиционными в смысле поэтической техники, давая основания для подобных-категорических выводов: «Сюрреалистическое предприятие... не лежит в области собственно метрических форм. Даже удивительно, что оно оставляет их в такой степени нетронутыми»(*Le vers fran?ais аи XX siecle. Paris, 1967, p. 27*). Впрочем, мы уже не раз сталкивались с «правильностью» сюрреалистов и всякий раз она наталкивает на мысль о неподлинности основополагающих принципов сюрреализма, о недостоверности его «внутреннего потока», той первозданной «искренности», которую сюрреалисты намерены были воплощать бессознательно.

На «автоматических» стихах Бретона конца 10-х — начала 20-х годов лежит печать кубо-футуристических увлечений французской поэзии, увлечений коллажами и «ready-made», печать той натуралистической покорности перед прозой, которую рекомендовалось считать высшим сортом поэзии. Все хорошо, что дает эффект внезапности.

Не забудем, что в первом манифесте сюрреализма Бретон назвал «поэмой» набор вырезанных из газет названий статей, частей этих названий (каждая строка набрана особым шрифтом — «вырезана из газеты» — что усиливает впечатление независимости каждой из них от контекста):

**Поэма**

Взрыв смеха

Сапфира на острове Цейлон

Самые прекрасные пятна

имеют поблекший свет

под замками

в изолированной ферме

Со дня на день

ухудшается

приятное

Проезжая дорога

ведет вас на край неизведанного кафе...

И так далее — «поэма» довольно большая. В сборнике «Ламбард» — раннем, «предсюрреалистическом» — такие же «ready-made», такие же куски прозы или куски реальности, разбросанные по странице наподобие того, как делал это Пьер Реверди. Меж этими «кусками», меж строчками и разорванными словами — пустые пространства, пропуски, коим Бретон придавал особое значение. Эти пропуски, по его словам, — «движения мысли, которые я считаю необходимым скрыть от читателя», ради «любви к неожиданностям».

Ou sans volets се pignon blanc. . .

L'axennc en meme temps le Gulfstream. . .

«Свет земли» — сборник, свстоящий как из того, что можно назвать стихами, так и из того, что является бесспорно прозой, «стихами в прозе». Прозаические миниатюры близки «Магнитным полям». Это пересказ сновидений с разными странностями или же просто громоздящиеся, наращивающиеся с каждой фразой странности.

*Coiffe d'une cape beige, il caracole sur 1'affiche de satin ou deux plumes de paradis lui tiennent lieu d'eperons. Elle, de ses jointures speciales en haut des airs part la chanson des especes rayonnantes. Ce qui reste du moteur sanglant est envahi par 1'aubepine: a cette heure les premiers scaphandriers tombent du ciel. La temperature s'est brusquement adoucie et chaque matin la legerete secoue sur nos toils ses cheveux d'ange. Centre les malefices a quoi bon ce petit chien bleu-atre au corps pris dans un solenoide de verre noir? Et pour une fois ne se peut-il que 1'expression pour la vie declenche une des aurores boreales dont sera fait le tapis de table du Jugement Dernier?*

(С надетым на голову бежевым плащом, он гарцует на сатиновой афише, где два райские пера заменяют ему шпоры. Она, из своих специальных сочленений наверху небес выпускает песню сияющих пространств. То. что остается от кровавого мотора, заполнено боярышником: в этот час первые водолазы падают с неба. Температура внезапно смягчилась, и каждое утро легкомыслие встряхивает на наших крышах свои ангельские волосы. Против колдовства зачем эта маленькая синеватая собачка с телом, заключенным IB соленоид черного стекла? И для одного раза не может ли быть, что выражение «ради жизни» приведет в движение одно из северных сияний, из которых будет сделан ковер стола Страшного Суда?).

Приведенное «стихотворение в прозе» (называется оно «Частная жизнь») относится к числу законченных прозаических миниатюр Бретона. В нем содержится некий эпизод, картина, есть и заключение в виде вопроса. Внешняя формальная завершенность, «обыденность» «нормального» повествования сама по себе заключает в себе шокирующую неожиданность — оно резко контрастирует с «ненормальностью», раздражающей незавершенностью содержания. Грамматически правильные фразы, не нарушающие законов синтаксиса, оформляют вопиющие нелепости. В некоторых случаях можно счесть образы метафорическими, принять их за тропы, за образы с переносным, соотносительным значением. В других это сделать невозможно: аналогия или совершенно упрятана, или произвольна, или же ее и нет, характеристика завершается нарочито неподходящим сопоставлением. Неправдоподобие стало самоцелью. Богатая фантазия автора подсказывает ему одно немыслимое событие за другим.

«Автоматически»? Сомнительно. «Автоматическое письмо» не может организовываться в таких правильных конструкциях. Конечно, степень намеренности установить невозможно, но она не уменьшается, а возрастает от сборника к сборнику, даже в стихотворениях. Во всяком случае, от стихов «Магнитных полей» к сборнику «Свет земли» это очень заметно. Соответственно «Свет земли» менее «автоматичен», чем «Магнитные поля»; даже Бретон отодвигается от той максимально — надо думать — возможной последовательности в осуществлении принципа «автоматического письма», которая произвела на свет божий первый текст сюрреализма. В «Свете земли» заметнее Бретон думающий и чувствующий.

В «Свете земли» появились элементы связности, элементы повествовательности — точно так же, как они накапливались в больших прозаических произведениях Бретона. Бретон склонен теперь к тому, чтобы поделиться в своих стихах своими грезами.

Разобщенные животные путешествуют вокруг света

И спрашивают дорогу у моей фантазии

Поскольку она тоже путешествует вокруг света

Но в обратном смысле ...

Бретон занялся сочинением мрачных сюрреалистических небылиц; иные из них — словно сказки Мюнхаузе-на-сюрреалиста.

... Моя рука свисает с неба с цепочкой звезд

Снижающейся со дня на день

И первая ее частица сейчас исчезнет в море...

... Отправляясь я поджег прядь волос которая была прядью бомбы!

И прядь волос роет тоннель под Парижем

Если только мой поезд войдет в этот тоннель. .

Как обычно у французских сюрреалистов, космическое пространство в стихах Бретона чередуется с парижскими площадями и улицами, а «чудесное» предстает в облике «путешественницы, которая пересекла Центральный рынок с наступлением лета». Знакомый парижский пейзаж преобразован воображением поэта, воображением, в котором все громче звучит голос страстей, очеловечивающих даже поэзию Бретона. Правда, женщины остаются в этой поэзии «стадом, которое гонят животные сказочные». Но тем не менее, именно благодаря им стихи Бретона все больше становятся похожими на стихи.

Бретон редко «каламбурил» — лишь в начале творчества. Его поэтическая строка быстро стала спокойно-прозаической, описательной, грузной, а стихотворение — цепью таких тяжелых фраз, нарочито неизящных, угловатых и словно бы сырых.

*C'est aussi le bague avec ses breches blondes comme un livre sur les genoux d'une jeune fille. Tantot il est ferme et creve de peine future sur les remous d'une mer a pic. Un long silence a suivi ces meurtres. L'argent se desseche sur les rochers. Puis sous une apparence de beaute ou de raison centre toute apparence aussi. Et les deux mains dans une seule palme. On voit le soir. Tomber collier de perles des monts. Sur 1'esprit de ces peuplades tachetees regne un amour si plaintif. . .*

Приведенный отрывок — это не проза, это начало одного из стихотворений сборника «Свет земли». Стихотворение умышленно переписано нами без разбивки на поэтические строки, однако, найти принципы этой разбивки, почувствовать ритм стиха Бретона вряд ли кому-нибудь удастся. Отличие от «стихотворения в прозе» здесь разве что в сокращении описательности, в чередовании фраз разного размера, среди которых немало кратких, в едва уловимой, подавленной эмоциональности, в налете лиризма, искавшего путь для выхода и пробивавшегося, несмотря на запреты. А когда он пробивался, тогда возникали не лишенные силы и значительности стихотворения. Например, «Лучше жизнь», с ее неожиданным пафосом, с упорным повторением заглавной строчки, придающей стихотворению необычную для Бретона эмоциональную окраску и привносящей — что тоже, конечно, необычно для сюрреалиста — определенную, защищаемую поэтом идею.

Но выше всего ценя воображение, которое подменяет собой реальность и следует за всемогущим случаем (об зтом он размышлял в прозаическом введении к сборникy «Револьвер с седыми волосами»), Бретон мало что изменил в своей поэзии после сборника «Свет земли», от начала 20-х годов к 30-м годам. И «Револьвер с седыми волосами», и последующие циклы — тоже «магнитные поля», тоже «запуски зонда», приносящие читателю то менее, то более невразумительный текст, который может быть и ничего не выражает. И уже не звучит внезапно прорвавшееся некогда предпочтение жизни, звучат теперь слова пренебрежения к ней — «я не придаю никакого значения жизни». Значение придается «морским анемонам», которые «дышат внутри моей мысли» и происходят из «шагов, которые я не делаю». Вновь и вновь нагнетаются сюрреалистические небылицы, знаменующие превращение реальности в местопребывание «чудесного».

Бабочка философская

Присела на розовой звезде

И так возникло окно в ад

Мужчина в маске все стоит перед женщиной обнаженной

чьи волосы скользнули как утром свет

на фонарь который забыли потушить ...

В карусели сбивающих с толку образов сливаются границы реального и нереального, даже границы жизни и смерти — «только что умерли, но я живу, а между тем души я больше не имею». «Материя исчезает», она становится прозрачной пеленой, через которую проглядывает сбившийся с толку мир, растерявший все свои закономерности и предоставленный не ограниченной ничем власти случая, всемогущей случайности. И самого себя поэт ощущает чем-то ирреальным, потерявшим все, даже тень свою. Осталась лишь женщина, которая «держит в руках букет иммортелей в форме моей крови». Стихи содержат описание противоестественных состояний, удивительных происшествий и странных ощущений поэта, который сам преобразуется в деталь обезумевшего, изломанного мира, почти совершенно бесстрастно фиксируемого в фразах-констатациях, фразах-описаниях, фразах прозаической поэзии Бретона, для которой и коллажи не кажутся инородными телами.

В отличие от ранних стихов Бретона, стихи сборника «Револьвер с седыми волосами», как правило, сюжетны, в них нечто происходит, рассказывается часто некая история. Становясь от этого чуть более понятными, чем «магнитные поля» начала 20-х годов, стихотворения 30-х годов делают более наглядным не что иное, как торжествующую нелепицу. Именно наглядным — поэзия Бретона сближалась с сюрреалистической живописью, все более походила на описание картины, все заметнее рассчитывала на эффект зрительный. Вольно или невольно, но хочется представить себе, увидеть то, что рисует Бретон в каждом из стихотворений, описательных, многословных, наращивающих с каждой фразой деталь за деталью, хотя, как правило, детали эти трудно подгоняются одна к другой, а то и вовсе не подходят друг к другу.

Сборник «Ветер воды» тоже состоит из стихотворений, воспроизводящих ту или иную историю, то или иное приключение. Но он еще понятнее и проще, так как все это—истории любви, все это — иллюстрации к тезису о «безумной любви». Ссылаясь на маркиза де Сада, Бретон провозглашает свободу в любви, свободную любовь, и все краски мира теперь берут начало в «ней», в желанной, весь мир становится отражением страсти («мир — в поцелуе»). Конечно, и здесь господствует сюрреалистическая риторика, стихи загромождены пышной и тяжеловесной образностью. Но все же этот цикл — еще одно доказательство того, как полезно для поэзии возвращение к лиризму, к истинному и искреннему чувству.

Но лиризм был контрабандой в поэзии Бретона. За сборником «Ветер воды» последовали поэмы «Открытый простор» («Pleine marge», 1940), «Фата Моргана» («Fata Morgana», 1940), «Генеральные штаты» («Les Etats generaux», 1943), «Ода Шарлю Фурье» («Ode a Charles Fouiier», 1945). Наряду с привычными, довольно сухими и рассудочными сюрреалистическими упражнениями в этих произведениях появилось и нечто новое, зародился заметный эпический элемент, обнаружилось желание о чем-то рассказать, даже поразмыслить, подвести итоги. В «Оде Шарлю Фурье» внезапно возник даже «герой», «эпический герой», появилась тема как обозначение объективной реальности, о которой идет теперь речь. Все это, само собой разумеется, противоречит сюрреалистическим принципам. Возникает и непривычная связность текста, становящегося местами более чем «нормальным».

*«... Среди мер, которые ты провозглашал, чтобы установить равновесие в народонаселении (число потребителей, пропорциональное производительным силам)...».*

В таких местах поэма мало общего имеет и с поэзией. В «Оду Шарлю Фурье» хлынула проза, заполонили текст коллажи, возникли «справки» о дружбе, о любви, семье и т. д., появились цитаты и комментарии к ним.

Бретон присоединяется к Фурье, настаивая на том, что «улучшение человеческой участи происходит, только очень медленно». «Я приветствую тебя из Невады искателей золота, из земли обетованной», — возглашал Бретон, добавляя к этому: «потому что все более и более теряется вкус к празднеству». Кроме того, Бретон приветствовал Фурье и от имени сюрреализма, во имя сюрреализма, сочтя, что тот смог понять его основополагающие идеи («потому что ты понял»), понять, что «состояния души сверхземные (речь не идет о том, чтобы перенести их в иной мир, но повысить их значение в этом мире) должны поддерживать более тесные отношения с простыми состояниями, инфраземными, сном, чем с земными, с бодрствованием...».

Бретон никогда не упускал возможности подтвердить свои принципы. В 1960 году он составил цикл «Le la» из «фраз или обрывков фраз, рожденных во сне». Бретон написал, что они обладают для него «огромной ценой». Вот эти сюрреалистические «драгоценности»:

L'O3 dont le claquement de peau reside en I'ut majeur comme une moyenne.

(ночь с 27 на 28 октября 1951 г.).

La lune commence ou avec le citron finit la cerise.

(ночь с 6 на 7 февраля 1953 г.).

On composera done un journal dont la signature, compli- quee et nerveuse, sera un sobriquet.

(ночь с 11 на 12 мая 1953 г.).

Si vous vivez bison blanc d'or ne faites pas la coupe de bison blanc d'or.

(ночь с 11 на 12 апреля 1956 г.).

Это и есть та истина, к которой Бретон пришел в начале пути — «в 1919 году мое внимание привлекли фразы..., которые в полном одиночестве, при приближении сна, становились доступными для сознания, но без того, чтобы было возможным обнаружить намеренное их предопределение... Я сначала ограничился тем, что их запомнил. Позже Супо и я решили намеренно вызвать в себе состояние, при котором они возникали...». Ничего за сорок с лишним лет не изменилось — те же «ценности», несмотря на декларированное Бретоном почти немедленно, на заре деятельности сомнение в «автоматическом письме». Это и есть истинный сюрреализм. Но истинно значительное, созданное примыкавшими к Бретону поэтами, — мало похоже на эти «драгоценности», и чем меньше, тем больше похоже на истинную поэзию,

Арагон-поэт формировался под прямым влиянием французского кубо-футуризма, под влиянием Аполлинера и Реверди. Он ближе к этой линии в сюрреалистической поэзии 20-х годов. Первый из поэтических сборников Арагона «Огонь радости» («Feu de jcie») вышел в 1920 году. Сборник соответствует периоду первого образца арагоновской прозы, периоду «Анисе, или Панорамы». Можно сказать, что и «Огонь радости» написан «до сюрреализма», на ближайших к нему подступах. Можно представить себе, что написан он героем первого романа Арагона, молодым человеком, склонным к «малоприличным крайностям». В сборнике господствует юношеский задор, стихи переполняет радость, поэт откровенно забавляется, отдается игре чисто внешних, звуковых ассоциаций, сочиняет каламбуры, любуясь возникающими неожиданностями и эффектными нелепостями. Часть стихов сборника — демонстрация юмора и ничем не ограниченного «дадаистского» произвола.

Vie de Jean-Baptiste A\*\*\*

Una ombre au milieu du soleil dort

soleil d'or

Jean-Bart

dans 1'avenue aux catalpas

Mais patience

En ce temps je n'etais pas ne

Le train repart

ROSA la rose et ce gout d'encre 6 mon enfance

Calculez Cos. a

en fonction de

tg (a/2)

Ma jeunesse Apero qu' a peine ont apergu

les glaces d'un cafe lasses de tant de mouches

Jeunesse et je n'ai pas baise toutes les bouches

Le premier arrive au fond du corridor

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 MORT

Une ombre au milieu du soleil dort c'est 1'oeil

Далеки от философической поэзии Андре Бретона арагоновские каламбуры, предваряющие поэзию Десноса.

Строгий, регламентированный французский стих рассыпается под пером Арагона, который распоряжается им, как хочет, бросая вызов каким бы то ни было «правилам». Стих Арагона свободен, абсолютно свободен, он отражает анархистскую настроенность поэта, его пренебрежение к традициям и авторитетам. Стихи нарочито неслаженны, на фоне традиционной симметричности бросается в глаза акцентированная ассиметрия, нет рифмы, трудно уловим, а порой неуловим ритм. Размер и синтаксис перестали быть строго взаимосвязаны, фраза приобрела самостоятельность, оторвалась от строчки, свободно размещается в стихотворении, дробясь, ломаясь, создавая и поддерживая ассиметрию, делая поэзию прозаической. Такая прозаичность, аскетизм стихотворения, его сухость близки Реверди, как и ломка синтаксиса, непринужденное обращение со структурой, дробление строк на части, на отдельные слова, которые не всегда связаны друг с другом и выступают в тексте как куски сырой, необработанной материи, как обозначение, перечисление состояний.

Volupte Dejeuner de soleil

Je me meurs Salive Sommeil

Sonnez Matines

# Сюрреализм

# 3.4. Практика

Намеренная, дадаистская «кретинизация» всего, вплоть до собственного облика, сдерживалась в поэзии Арагона подспудным лиризмом и пробивающимся временами стремлением сказать что-то всерьез. Лирический герой сборника «Огонь радости» — завсегдатай улиц современного шумного города; его чувства, прежде всего чувство любви, о котором особенно часто говорится, реализуются в обстановке заурядных меблированных комнат и баров. Нередко эти чувства окрашены юмором. Но порой интонации резко меняются. Так, в стихотворении «Бледная личность» внешняя сухость и аскетизм образа акцентируют состояние «несчастного как камни» человека, сжавшегося от страдания, от одиночества в мире, в котором нет тепла, нет сочувствия и правды. В самом большом, посвященном Пьеру Реверди, стихотворении «Утренний подъем» — те же тоскливые ноты, то же ощущение враждебного мира, который вторгается в минуту, когда человек еще не вполне проснулся, когда он во власти ночных грез. Он не освободился еще от власти сна — и он сопротивляется начинающемуся дню, его прозе, которая здесь оказывается не кубистической стилистикой, а приметой безрадостного существования, «узкой жизии». Поэта одолевает желание выразить раздражение, стукнуть по столу, продемонстрировать свои чувства к «людям с квадратными челюстями» — нечто примитивно-буржуазное вырисовывается в облике той жизненной прозы, которой поэт противопоставляет красоту, создавая напоминающую об «Анисе» романтическую ситуацию.

В 1970 году сборники стихов Арагона «Огонь радости» и «Вечное движение» были изданы после почти полувекового перерыва. В это издание Арагон включил девять неизданных «автоматических» сюрреалистических текстов. Тексты эти были написаны Арагоном в 1919—1920 годах, т. е. в момент возникновения «Магнитных полей», что подтверждает значение этого момента для истории сюрреализма, для формирования сюрреалистической поэтики. Образцы арагоновского «автоматического письма» гораздо более лиричны, чем «Магнитные поля», они ближе «бормотаниям» Десноса. Они и написаны были — если можно сказать «написаны», скорее «выговорены» — по большей части в кафе. Каждая из Девяти сюрреалистических миниатюр Арагона имеет название, «тему», но тема развивается, точнее опровергаегся в потоках бессвязвых образов, нагнетающих невозможные, неподходящие определения.

И все же даже эти тексты, которые Арагон считал образцами сюрреалистического «автоматизма», недостаточно для сюрреализма серьезны. Бессвязность у Арагона — нелепица, за которой нет смысла искать «сюрреальности, за которой не возникает даже тот эмоциональный эффект, который производят истинно сюрреалистические тексты, заставляющие что-то ощущать. Надо согласиться с тем, чго «хотя Арагон не отстраняет технику автоматического письма, он не желает соглашаться с постулатами Бретона. Он не признает, что при отсутствии контроля наше разнузданное слово обнажает наше сердце, нашу внутреннюю сущность или что при пассивном состоянии обнаруживается нечто абсолютное и следовательно окончательное...»(*Gavillet A. La litterature аи defi. Aragon surrealiste. Paris, 1957, p. 163,*). С помощью «удивления» Арагон предпочитал создавать «эффекты», а не «сюрреальность». «Сердце», внутреннюю сущность Арагон временами дает нам ощутить — но в стихах, уклоняющихся от постулатов Бретона.

Упражнения Арагона в «автоматическом письме» не отклонили его от кубистской, аполлинеровской традиции. Это подтверждается вторым сборником стихотворений Арагона — «Вечное движение» («Le Mouvement реrрetuel», 1924). Правда, в большом вводном стихотворении «Глубокий сон» поэт излагает предпосылки сюрреалистического образотворчества, рассказывает о погружении «в подземное царство сна», что одновременно означает «возвращение в детство». Находясь в состоянии между сном и явью, поэт по-особенному видит мир, осознает в себе особые способности к его преображению с помощью всемогущей грезы.

Но и это в общем предпосылки, не получившие должной поэтической реализации. Подтверждения сюрреалистических принципов нет даже в прозаическом фрагменте «Луи», который ничем не отличается от неопубликованных до 1970 года упражнений в «автоматическом письме». Не случайно сборник «Вечное движение» разностилен, «разношерстен». То возникает рифма, стихи складываются почти по традиционным «правилам», то они пропастью отделены от какой бы то ни было «правильности».

По-прежнему Арагон с увлечением отдается игре слов, звуков, образов. В сборнике немало прозаических миниатюр, в две-три фразы, чего-то вроде дадаистских ребусов или загадок, немало шуточных песенок, есть «невежливые» диалоги («Что значит говорить? Сеять белые камни, которые съедят птицы» и т. д.), громоздятся всяческие несуразности («пожертвуем быками на деревьях женщин тела в полях красивые трогательные яблони...»). Уже знакомый нам алфавит, переписанный Арагоном и названный «Самоубийство» украшает «Вечное движение». Здесь же другое известное арагоновское антипоэтическое «ready-made», «стихотворение» «Ставни» («Persiennes»).

Persienne persienne Persienne

Persienne persienne persienne

persienne persienne persienne persienne

persienne persienne Persienne persienne

persienne persienne Persienne

Persienne Persienne

Persienne?

В финале сборника «стихотворение» «Arriere-pensee», которое выглядит так

Arriere

Pensee

Но смысл «Вечного движения» — не только в бессмысленной, озорной игре, в отрицании. Смысл в иронии, в сферу которой все заметнее включается и «я» поэта, тот самый «Луи», изо рта которого так легко «вылетают кузнечики», тогда как ожидаются сюрреалистические откровения. Смысл в сатирических интонациях, например, «монолога» «Солнце Аустерлица» (с такими заключительными строчками: «Идеалом для нас будет смех мой безумный и мое безумие, а солнцем — зубы мои») или фривольных куплетов «Песни Президента Республики».

Смысл сборника — и в пробивающемся лиризме (например, стихотворение об Аполлинере «Благоухающий воздух»). Смысл — в нагнетающихся тонах неуверенности, разочарования, печали. «Я лгу и я ем», — сообщает поэт о своих занятиях в стихотворении «Поэзия». В стихотворении «Вид времени» (из «Вечного движения») доминирует несвойственная периоду «Огня радости» горечь. Там возникает облик человека, который полумертвый, полусонный влачит свои дни, теряя время, убивая время. Утешением для него служит мысль о том, что однажды наступит смерть и не придется более говорить с собою по ночам, слушая жалобы камина. Замыкается стихотворение коротким, как приговор, словом «глупец».

В посвященном Бретону стихотворении «Путь бунта» все первоначально опирается на категорическое отрицание, с которого начинается каждая строка. Подбор отрицаемых понятий таков, что не остается сомнений в том, что бунт Арагона «абсолютен», в духе авангардистской «тотальности». Тут все — от солонки до семьи и бога. Но во второй строфе категорическому «нет» противопоставляется столь же категорическое «да». Утверждаемых ценностей меньше к ним относятся «я» и «желание» с соответствующим антуражем.

Вот это «да» все более уверенно заявляет о себе в поэзии Арагона. Заметно это на следующем цикле стихов «Судьбы поэзии» («Les Destinees de la poesie»), который относится к 1925—1926 годам. Здесь воцаряется любовь, но не в виде сюрреалистического «желания», а в виде нормального, вдохновляющего поэта чувства. Надо обратить внимание на обилие «нормализующихся» поэтических форм в этом сборнике, стихов с рифмой, традиционной строфикой, песенными ритмами. Заметно, что поэзия вытесняет дадаистскую и кубо-футуристскую прозу. Ни о каком сюрреализме не приходится говорить применительно к «мадригалам», шутливым обращениям к женщинам, окрашенным в сентиментальные тона, применительно к любовным, нередко ироническим куплетам, к пасторалям, в которых «reves» — просто любовные и прочие томления, возникающие весной (стихотворение «Рождение весны» и др.).

В «Судьбах поэзии» немало стихотворений шутливых. Арагон воспевает рыцарей в «Поэме плаща и шпаги», но попутно оповещает, что «уже давно метро не ходит». Святой Себастьян, «выдернув стрелы» из своего тела, ищет галстук («я его сюда засунул»,— уверяет святой). Всевозможные не совсем обычные занятия в стихотворении «Голубая мечта», которые хотя бы отчасти могли сойти за странности сюрреалистические, оказываются всего лишь шуткой, поскольку в конце стихотворения сообщается, что предавался им «добрый король Даго-бер». Арагон в шутливых тонах рисует «авангардистские» развлечения (стихотворение «Сила», посвященное М. Дюшану), пишет несерьезные обращения к соратникам («К сливам», адресовано Бенжамену Пере). В «Добром мартовском пиве» непочтительно изображен «папаша министр финансов» на фоне его дочки-«сирены».

Арагон все время сворачивает к живому, неподдельному чувству любви, покидая колею дадаисгского нигилизма и не закрепляясь в колее сюрреалистической зауми, хотя во все эти направления его в те годы явно влекло. Абстрактные и причудливые картины в сборнике «Судьбы поэзии» чаще читаются как поэтические, метафорические картины чувства, чем как картины «сюрре-альности». Нередко эти картины шуточные, «розыгрыши». Таково стихотворение «Где вершины возвышаются над сном» — диалог с этими вершинами, пригласившими поэта к себе, но вслед за этим покорно опустившимися на колени. Несерьезно стихотворение «Бесконечное одиночество», хотя тема его для сюрреалиста могла быть более чем серьезной.

Наиболее сюрреалистичны два больших заключительных стихотворения цикла «Судьбы поэзии». «Ад переполняет зал» может быть прочитано как буквальное воспроизведение (подобно «Утреннему подъему») момента пробуждения, начала освобождения от ночных кошмаров («меня преследуют графины...» и т. п.), выхода к «дню», еще затуманенному рожденными (в подсознании порывами, желаниями и грезами. Второе — «Голод человека» — гораздо более нарочито, поэт явно сочиняет небылицы, отдаваясь как обычно игре образов и звуков, свободно по дадаистской традиции обращаясь при этом с языком.

. . . Fooolle о folle a midi

Scie аи del aussi si LE SOLEIL

Roule zero hors des nuages

Crie aigu le crime et 1'echo

О echo oo soleil sonore . . .

В таких и подобных стихах смысл трудно уловить, ибо не столько смысл определяет фразу, сколько игра слов, их звуковые соответствия и смысловые несоответствия формируют фразу, создают эффект «удивления». «Я распростерт я распростерт путями странными тень моя расплетается и все искажено» — вот так царит «я» в мире, безропотно подчиняющемуся воле поэта, его капризам, его фантазии. А далее ему остается просто произносить любые глаголы, сочетая их не по смыслу (нет такого объективного смысла в мире, где распоряжается фантазия поэта), а по звучанию

. . . Bouge bouge bouge

Verse perce caresse

Briller mourir trembler. . .

Набор глаголов призван выполнить роль сюрреалистической «считалки», роль заклинания, «сюрреализирующего» действительность.

Обратим внимание на то уныние, которое сопровождает подобного рода упражнения Арагона, на ту ноту искренней печали, которая вырывается к концу стихотворения. Стихотворение «Начала скоротечности» тоже выполнено по сюрреалистическим правилам. Нечто загадочное и зловещее вырисовывается из действий, напоминающих о сюрреалистическом ритуале — о «казни», которой подвергается «я», о топоре, «отрубающем последнюю минуту», о луне, которая «действительно верит, что собаки ее растерзают». Но не «сюрреальность» приоткрывается в стихотворении — приоткрывается сердце поэта, разочарованного, страдающего, абсолютизирующего свое страдание, свой разрыв с людьми, с землей, с жизнью.

Эта интонация искренней боли нарастала в поэзии Арагона, соседствуя с беззаботными и озорными стихами в дадаистском стиле. В сборнике «Великое веселье» («La grande gatte», 1929) есть стихи истинно трагические, демонстрирующие серьезность озорного Арагона, нараставшие противоречия Арагона-сюрреалиста, которые вскоре вывели его за пределы сюрреализма. Да и что от сюрреализма в таких вот признаниях (стихотворение «Без семьи»):

Быть может в звездах знак

Порой и отвечал моим потраченным напрасно поцелуям

Я это не узнаю...

Нет и следа «великого веселья» в «Стихотворений, которое надо кричать среди руин» («Роете a crier dans les ruines»):

Мы оба плюем мы оба

На все что любили мы

На все что любили мы оба...

Здесь горечь, подлинное страдание, здесь есть некие «вы» или «они», вызывающие у поэта отвращение и желание выкрикивать слова отчаяния и «плевать на все». Здесь есть потребность в чем-то истинном, пока не найденном, пока опошленном. Может быть, это поэзия, а может быть, это любовь. Любовь не оплеванную Арагон воспоет позже, когда порвет с сюрреализмом и когда восстановит в своих правах поэзию.

Чтобы верно оценить сюрреалистическую фазу поэзии Поля Элюара, нужно представить себе, с чего он начинал, что было до сюрреализма. Первые сборники стихов Элюара — «Долг и беспокойство» («Le devoir et 1'inquietude», 1917) и «Стихи для мира» («Poemes pour la paix», 1918). Тогда именно сложился элюаровский вариант простоты в поэзии, утвердился жанр небольшого стихотворения, очень конкретного, афористичного, старательно очищенного от всего, без чего можно обойтись, стиль почти разговорный, стиль непосредственного общения — как бы видится собеседник поэта, как бы предполагается тот человек, о котором и с которым Элюар беседует о вещах важных словами обыденными, простыми. Этот жанр так и перекочевал в сюрреалистические сборники Элюара через переходные циклы.

В 1922 году вышел иллюстрированный Максом Эрнстом цикл «Повторения», вошедший затем в сборник «Средоточие боли» («Capitale de la douleur», 1926).

Все здесь по-прежнему миниатюрно, афористично, до предела сжато. Стихи — противоположность дадаистской громоздкости и многословию. Иногда они — в две-три строки. И просты они внешне как будто по-прежнему. Но простой, порой даже вроде бы примитивный, вроде бы инфантильный стих Элюара начинает терять контакты с читателем, «собеседник» поэта исчезает, стих замыкается, абстрагируясь до степени поэтической формулы, до степени квинтэссенции, отвлеченной от реальных прототипов образа и конкретных обстоятельств.

«Героями» стихов оказываются абстрактные состояния духа и внезапные уподобления. Вот подстрочник стихотворения «Открытая дверь»:

Жизнь очень приятна

Идите ко мне, если я к вам иду, так это игра,

Ангелы букетов цветы которых меняют цвет.

(La vie est bien aimable

Venez a moi, si je vais a vous c'est un jeu,

Les anges des bouquets dont les fleurs changent de couleur).

Быть может, перевод в подстрочнике плох, неточен. Но ведь стихотворение само по себе таково, что невозможно сказать, что точно, а что нет. Поэзия Элюара становится к началу 20-х годов суггестивной, в ней есть недоговорка; «видимый мир» словно заслоняет иной, более важный, на который намекает сама неопределенность, отвлеченность стиха, его экстравагантность, внезапность ассоциативных образов. Неясно — что-то происходит в каждом из стихотворений, или же все, что в нем сообщено, — лишь развертываемая метафора, лишь символ, «поясняющая» часть которого снята, выпала.

Следующий цикл был посвящен Андре Бретону; в самом названии содержится заявка на сюрреалистическое мышление поражающими антитезами — «Умирать от неумирания» («Mourir de ne pas mourir», 1924). В цикле появляются «бретоновские» темы — любовь, сны, сновидения, грезы, наслаждение. В стихах и в прозаических миниатюрах Элюар знакомит со спящими, со снами. Наращиваются, наплывают образы, ассоциации. В ряде стихов Элюар описывает впечатление от полотен известных художников-сюрреалистов; иные из его стихов содержат подобие странного сюрреалистического пейзажа, преображенное грезами пространство.

Но странное обстоятельство: второй цикл из сборника «Средоточие боли» менее абстрактен, чем первый. Темы любви, грез привнесли в поэзию Элюара живую, эмоциональную струю. Обращает на себя внимание строгая форма стихов Элюара, возрождающих изредка даже элементы «правильного» стиха, традиционной ритмики, рифму; временами сохраняется пунктуация. Строгость формы содержательна — Элюар остается поэтом-мыслителем, он не растворяется в необузданном образотворчестве. Стихи Элюара — явно не плод «автоматического письма»; они слишком для этого чеканны, в них почти не наблюдается небрежности, неотделанности, которые должны быть и были неизбежными спутниками «автоматизма».

Что касается странных, смещенных образов, на первый взгляд достаточно сюрреалистических, то иные из них можно счесть метафорическим изображением сильного чувства, охватившего поэта. «Возлюбленную», «на веках стоящую» можно представить буквально, можно «увидеть» сюрреалистическую фантасмагорию, а можно просто-напросто представить себе, что поэт глаз не сводит с любимой, вплоть до ощущения физического ее присутствия «на веках»; она словно бы «в глазу застряла». «У нее форма рук моих» — здесь можно «увидеть» двойной сюрреалистический образ, «женщину-ладонь» (такой рисунок есть у американца Мана Рея), а можно просто представить себе ощущения ласкающего возлюбленную поэта.

Но порой странности набегают волной, захлестывают элюаровские миниатюры, создавая «магнитные поля» — «проветренная икона, которая сопрягается изолированно, может предоставить решающее место наиболее ложной из овальных корон...»; «жемчужина, которую он не дал тебе, потому что она была у него в конце жизни, он не знал еще ее музыку, он не мог более бросать на воздух, он потерял иллюзию солнца, он не видел более камня твоей обнаженности...». Особенно стихи в прозе фиксируют такие вот потоки, такие загадочные эпизоды. В них часто фигурирует «она», скорее «une» т. е. «некая», не столько женщина — она возникает и испаряется — сколько точка, к которой устремлены чувства и желания поэта, опорный пункт, вокруг которого нагнетается сюрреалистическое состояние. «Она» тоже переносится в абстрактно-философский план, в план категорий и понятий, к которому тяготеет поэзия Элюара — там действует «человек», «земля», «ночь», «он», «она».

Элюар постоянно объединяет абстрактное с конкретным. Молчание он «целует в губы», ласкает «горизонт ночи»; «потеря» имеет у него «перья», «апофеоз»— «прекрасные белые стены» и т. п. Доминирует жанр парабол, содержание которых таит в себе нечто абсолютное и нечто поучительное, часто возникает даже замыкающий вывод, сентенция. «Сюрреальность» Элюара в общем-то очень рациональна. От сухости и сюрреалистической заумности Элюра спасает, однако, все та же любовь — вдруг прорвется сильная и искренняя нота, и Элюар скажет:

Я пою великую радость тебя воспевать...

Чистоту ожидания, невинность познания...

В 1925 году Элюар вместе с Б. Пере написал и опубликовал «152 пословицы» — 152 афоризма в духе сюрреализма, содержащие какие-нибудь шокирующие нелепости. Среди них:

Слоны заразны.

Кюре всегда пугливы.

Холодное мясо не погасит огня.

В буфете постоянно скелет.

Я пришел, я сел, я ушел.

В следующем, 1926 году, был написан небольшой цикл стихов в прозе «Изнанка жизни». («Les dessous d'une vie»). Цикл этот заслуживает упоминания, ибо был осужден Андре Бретоном как посягающий на сюрреалистические нормативы. А посягал он потому, что Элюар расчленил входящие в цикл миниатюры на «реальные», содержащие любовную мечту, и «нереальные», сюрреалистические, из коих исключен «осязаемый мир» (le monde sensible). Таким образом, Элюар вдруг изменил бретоновской установке на растворение поэзии в сюрреалистическом акте и выделил ее как особую ценность. Выделилась как ценность и любовь. Заметим — акт «непослушания» дал хорошие, искренние, человечные «стихи в прозе».

В 1929 году появился сборник «Любовь поэзия» («L'amour la poesie»), вобравший в себя некоторые циклы, опубликованные в 20-е годы. Это поэзия любви. И вновь любовь отодвигает элюаровскую «сюрреальность», прорываясь как живое человеческое чувство через абстрактность, изощренность и витиеватость элюаровского мышления, через те «окольные» пути, которые все время прокладывает Элюар, поскольку он тоже сдержим страстью к свободным словесным ассоциациям и к причудливым метафорам. «Объяснения в любви» у Элюара выглядят, например, так:

Toi la seule et j'entends les herbes de ton rire

Toi c'est la tete qui t'enleve

Et du haul des dangers de mort

Sur les globes brouilles de la pluie des vallees

Sous la lumiere lourde sous le ciel de terre

Tu enfantes la chute.

Les oiseaux ne sont plus un abri suffisant

Ni la paresse ni la fatigue

Le souvenir des bois et des ruisseaux fragiles

Au matin des caprices

Au matin des caresses visibles

Au grand matin de 1'absence la chute.

Les barques de tes yeux s'egarent

Dans la dentelle des disparitions

Le gouffre est devoile aux autres de 1'eteindre

Les ombres que tu crees n'ont pas droit a la nuit.

(Ты единственная и я внемлю траве твоего смеха

Ты это вершина тебя влекущая

И с высоты угроз смертельных

На спутанных глобусах дождя долин

Под тяжелым светом под небом земли

То порождаешь падение.

Птицы уже недостаточное прибежище

Ни лень ни усталость

Память о лесах и хилых ручьях

Утром капризов

Утром ласк различимых

Ранним утром отсутствия падение.

Лодки глаз твоих блуждают

В кружевах исчезновений

Пропасть раскрыта другим заглушать

Тени тобою творимые права на ночь не имеют.

Чувствуется, что поэт одержим не только «ею», не только любовь движет его пером, но что он с наслаждением вращается в карусели слов и образов, что он при-частен к тому «колдовству», которое увлекло сюрреалистов, колдовству чисто словесному. Эта карусель все время крутит поэта, отвлекая его от простоты, которой он остается, несмотря на все, предан, от желания говорить о любви сдержанно, суховато, афористично. Вот так, например, в форме такого стихотворения в две строки:

D'une seule caresse

Je te fais briller de tout ton eclat.

(Одной лишь лаской

Я воспламеню в тебе весь твой блеск).

В той мере, в какой в сборнике «Любовь поэзия» любовь все же приоткрывает действительное чувство, ведет скорее к некоей желанной женщине, чем к сюрреалистической «тайне» в бретоновском смысле слова, этот сборник выпадает из классического сюрреализма.

К тому добавляется рационализм Элюара, философичность его поэзии, очень уж противоречащие «автоматизму». Элюар почти неизменно обдумывает, взвешивает свои чувства, он даже от них отвлечен, склонен их материализовать, передвинуть в плоскость метафорического образа. У Элюара не столько сюрреалистическое «чудесное», сколько вымытый до стерильности, абстрактный мир понятий и начал, живущий своей жизнью, мир абстрактных образов, неконкретизируемых признаков и состояний, ставших объектом лирики, вынуждающих двигаться вслед за поэтом в какое-то иное измерение, в мир «сущности», к которой приобщается поэт.

Даже внутренние состояния, даже эмоции очень часто не конкретизированы Элюаром, не прикреплены к тому, кто их испытывает, не содействуют характеристике какого-нибудь «я», а скорее ориентируют на некую необозначенную сущность. Даже когда «глаза закрыты, ибо лоб пылает», Элюар далеко не всегда говорит «мои глаза закрыты», «мой лоб пылает». Читая его стихи, веришь, что «присутствие мое не здесь», что «рожденная от моей руки на моих глазах, тень мешает мне шагать», что «я облик свой стираю» (J'efface mon image). Стихи Элюара 20-х годов явно выигрывали, когда он меньше увлекался этим «стиранием» своего «я», когда он меньше думал, как бы оказаться «в сердце времен». Именно тогда Элюар особенно дорожил мыслью о том, что поэты должны погружаться в «жизнь других, в жизнь общую». А также о том, что «достаточно закрыть глаза, чтобы открылись двери чудес», т. е к началу 30-х годов поэзия Элюара питалась весьма различными импульсами, среди которых преобладала noiKa что его приверженность Андре Бретону.

В 1930 году появился один из многих плодов коллективного творчества сюрреалистов — цикл стихов «Замедлить ход работы» («Ralentir travaux») Цикл был написан Элюаром, Бретоном и Шаром. Писали они все вместе — начинал один, затем подключался другой, иногда и третий Таким образом, организация работы напоминает нам известные сюрреалистические игры. Правда, текст, передаваемый от одного к другому для продолжения, был известен Но, прочитав стихи, нетрудно убедиться, что сюрреалисты все равно относились к поэтической «реплике» своего «собеседника» как к трамплину и дописывали, скорее противопоставляя образы, разрывая связи, чем развивая намеченную тему. Согласие среди них было такое же, как в известной басне Крылова у лебедя, рака и щуки. Андре Бретон сознался в этом, сообщив в предваряющей стихи заметке, что стол для Бретона — это стол кафе (ибо Бретон пьет), для Шара — стол игральный (ибо Шар не играет), а для Элюара стол — это стол операций (ибо Элюар шел утром по площади Саперы).

В своей заметке, вводящей в цикл «Замедлить ход работы», Поль Элюар писал, что совместный труд был предпринят тремя сюрреалистами с тем, чтобы «стереть отражение личности» художника в произведении искусства. Как видим, наступление Бретона и его сподвижников на «таланты», на искусство (оно вне индивидуальности художника немыслимо) продолжалось Нет ничего удивительного в том, что опровержением сюрреализма становилось само искусство, придавить которое до уровня сюрреалистического шаблона Бретону так и не удалось.

Не удивительно, что и искусство субъективно преданного Бретону талантливого Поля Элюара все заметнее подчинялось импульсам, отодвигавшим поэта от Бретона. Сборник стихотворений «Непосредственная жизнь» («La vie immediate») вышел в 1932 году Вот здесь явно сработали импульсы, ослаблявшие связь Элюара с сюрреализмом. Это стихи, прежде всего, о «непосредственной жизни» в любви. Они действительно «непосредственнее» стихов предшествовавших сборников Стихи лиричнее, ощутимее стала «она», любимая, острее стало восприятие ее, поэт откровеннее о ней говорит. От чувства и мысли поэта к образу путь стал прямее, не столь замысловат, как раньше. Более того, появилось нечто вроде самокритики, возникает потребность в переоценке ценностей — «я привык к самым непривычным образам, я видел их там, где их не было». Словно бы «извне» говорит Поль Элюар о необходимости устанавливать связи «между отвесом и ветра шумом, между подковой и кончиком пальцев, между халцедоном и зимой колючей, между сонной артерией и спектром соли, между араукарией и головой карлика» (стихотворение «Необходимость»).

Порою стихи сборника «Непосредственная жизнь» преображаются в стихотворения в прозе Стихам Элюара нетрудно было стать прозой, поскольку его свободный стих очень прснаичея, лишен почти совсем инструментовки, лишен рифм, ассонансов, подчиняется лишь трудно уловимому, очень капризному ритму. Собственно поэтическое у Элюара не всегда уловимо, временами грань поэзии и прозы у него стирается. Элюар без труда, естественно, мог заменить свободно ложащиеся на страницу «лесенки» своих стихов на прозу, на текст без «лесенки». Разбивка на разноразмерные строчки, «лесенка» слов, разбегающихся по бумаге совсем свободно, без видимого порядка, — именно это создает поэтический ритм. Иногда возникает — в каждом случае своя — разбивка на строфы, на разноразмерные части стихотворения, порой миниатюрные, часто в одну строку. Изредка через стихотворение продергивается «ниточка» повторяющегося образа, скрепляющая стих, которому всегда у Элюара недостает внешних связей. Из-за отсутствия или недостатка этих связей стихи Элюара кажутся сыроватыми, незаконченными, способными рассыпаться или стать прозой. Ею они частенько и становятся.

Сказав словно бы «извне», словно бы переоценивая ценности, что он устанавливает связи между «араукарией и головой карлика», Элюар определял, конечно, и механизм своего образотворчества, еще не преодоленную тогда, в начале 30-х годов, склонность переключать чувства в план абстрактных ассоциаций, воссоединяющих простое, даже примитивное со сложным, изысканным, склонность «умножать образ» так, что он становится загадочным, оставаясь даже примитивным, «здешним», не ушедшим ни к каким сюрреалистическим «тайнам». Каждодневное, интимное и абстрактно-абсолютное, вневременное, «понятийное», космическое — вот амплитуда образов Элюара, озадачивающая читателя полным пренебрежением к локальности, к социально-исторической и всякой иной конкретизации. Озадачивающая тем более, что Элюар писал такие стихи и в конце 20-х — начале 30-х годов, когда он был в группе французских сюрреалистов, пришедших к выводу, что «сюрреализм на службе революции».

Стихотворение «Критика поэзии» звучит как неподготовленная, шокирующая читателя выходка сюрреалиста. В этом стихотворении Элюар заявляет, что «ненавидит господство буржуазии» и обещает «наплевать в лицо» человеку, который не предпочитает всем другим стихам Элюара «Критику поэзии» Однако Элюар ничем не постарался обусловить такое предпочтение стихотворения, объявляющего войну буржуазии. Наоборот, все стихи Элюара 20-х — начала 30-х годов — «чистые», предельно аполитичные, т. е. бунтарские совершенно в духе сюрреализма, заботившегося прежде всего о «чистоте» поэзии, ее независимости от социально-политических императивов. Элюару нечего было сердиться на людей, предпочитавших иные, чем «Критика поэзии», его стихи — сюрреалист Элюар воспитывал вкус именно к «другой поэзии».

Эта «другая поэзия» создавалась Элюаром и в то время, когда он пообещал «плевать в лицо» тем, кто не предпочитал «Критику поэзии» Оставаясь сюрреалистом, оставаясь преданным Бретону, Элюар ничего в принципе иного создавать и не мог — такой следует сделать вывод.

В 1934 году была опубликована «Публичная роза» («La Rose publique»). В некоторых из стихов этого сборника обычно сдержанный поэт отдается нескончаемому потоку слов, бесконечному цеплянию образов. Стимулом этого красноречия является «желание», которое все время фигурирует как тема произведения, не только как внутренний порыв, но и как некий объект, над которым поэт раздумывает и который он многообразно воспроизводит. В необычных прозаических сентенциях, которые разрывают поэтическую ткань резкими диссонансами, Элюар, обнажая механизм своего творчества, сообщает, что «поэтическая объективность состоит в смене, в связи всех субъективных элементов, не хозяином, а рабом которых поэт является». Сюрреалистический принцип «автоматизма», инстинктивности творчества редко декларировался Элюаром с таким усердием, как в «Публичной розе». За одной сентенцией следует другая, о «гипнотических созданиях», о «маленькой зеленой лошадке» и «маленьком красном человечке». Вот и завертелся вихрь слов, вот начинается «смертельная схватка с видимостью» (la lutte a mort avec les apparences) — эти слова Элюара относимы к его сюрреалистической поэзии, к тому сражению с сюрреалистическими призраками, которые вел и этот поэт

Драматизм, даже трагизм в стихах Элюара нагнетался от «губительной очевидности», от «очевидности», в которой словно бы ломался механизм, благодаря чему «комната моя от мира моего отделяется и знаю я только о том, чего там нет», а не от каких-либо уловимых, конкретных причин, способных вызвать сопереживание читателя. Драматизм «Публичной розы» — в немалой доле — плод воображения и сюрреалистического красноречия, некая «величественно-тяжкая упряжь дурной повседневной погоды». Недаром он исчезает, как только от метафизического сражения с «видимостью» поэт обращается к реальности, к реальности хотя бы любви.

А такая реальность нет-нет, да и проскользнет в «Публичной розе», хотя Элюар и предупреждает — «женщина, что устало и медленно возвращается за ночью ночь во все мои мечты — жизнь, навязанная мне ночью, женщина, берущая начало в моем сне». «Берет начало во сне», — но тут же поэт, противореча себе, признает: «я говорю, что вижу тебя, я знаю тебя живую, все живет, все видимо, нет ни капли ночи в глазах твоих». И тут же «она» опять словно тает — «ее и не было там, я уж иную предвижу» — и тогда «она» превращается в повод, в стимул окрашенного эротикой образотворчества. Но вновь утверждается завоеванная к 30-м годам непосредственность, вновь поэт лиричен и откровенен, и тогда трудно сомневаться в существовании «ее», предмета любовных мук поэта.

Таким образом, в «Публичной розе» явно столкнулись два различных понимания постоянной темы поэзии Элюара — темы любви, две различные философские концепции, два разных подхода к реальности.

Так было в сюрреализме не только с Элюаром. Как никогда, декларируя принципы сюрреализма, «Публичная роза» тянулась к конкретности, к живому чувству, к искренности и непосредственности. Сборник обнаружил тяготение Элюара к связности, к повествовательно-сти. «Роза» явно давала такие ростки, которые неумолимо отодвигали поэзию Элюара от сюрреализма, от Бретона, несмотря на те импульсы, которые получал Элюар при общении с главой сюрреалистического движения.

Эти ростки и разрастались далее, пробивались через мало что добавлявшие циклы середины 30-х годов, чтобы к концу 30-х годов, после Испании, после 1936 года, мы могли бы говорить уже о том, как Элюар расставался с сюрреализмом. Тогда оказалось, что, прозвучав неожиданно в «Критике поэзии», проклятье буржуазии мало-помалу превращается в определяющий поэзию принцип, в принцип, который вскоре приведет Элюара в патриотическое подполье, а его поэзию сделает поэзией антифашистского Сопротивления.

Более многих других сюрреалистов доверял подсознательному Робер Деснос, прославившийся своими снами наяву, бормотанием стихов в состоянии полусна. Деснос кажется классическим воплощением сюрреалистического принципа «скороговорки», pensee parlee, мышления при выключенном разуме и выключенной воле. Во всяком случае он принял в начале 20-х годов все всерьез и все пытался осуществить буквально, на самом деле — ежеминутно включал подсознание, отдаваясь волнам грез.

Такого рода творчество было скорее устным, чем письменным, и, очевидно, не все зафиксировано на бумаге. К тому, что на бумаге зафиксировано, относится сборник «Ррозе Селави» («Rrose Selavy», 1923). Странное название —псевдоним Марселя Дюшана, художника, стоящего у истоков дадаистской и сюрреалистической живописи.

Сразу же обращает на себя внимание одна особенность необыкновенного произведения Десноса: очень трудно сказать, в какой степени оно является результатом «бормотания», продуктом подсознания. «Ррозе Селави» — что-то вроде сборника дурашливых поговорок в духе дадаизма. Сто пятьдесят забавных афоризмов Десноса — образец его остроумия, образец мастерской игры слов. Иные из них — просто-напросто игра, создание занятных звукосочетаний, чисто языковое экспериментаторство, без особенного смысла, да и просто без смысла. Например:

Je vous aime, б beaux hommes vetus d'opossum.

Au virage de la course au rivage, void le secours de Rrose Selavy.

Le temps est un aigle agile dans un temple.

Nomades qui partez vers le nord, ne vous arretez pas au port Pour vendre vos pommades.

Необычные звуковые сочетания, ловкое растаскивание звука по фразе и непривычное воссоединение слов с°здает, конечно, некий эффект. Эффект «удивления» 3Десь налицо. Если считать сюрреализмом — как это Делал Бретон — принцип извлечения новых возможностей из старых материалов, то поговорки Десноса можно назвать произведением сюрреализма. Если сюрреализм — это свободные словесные ассоциации, не зависящие от смысла слов, то «Ррозе Селави» — сюрреалистическое произведение. Однако насколько «автоматичны» создания Десноса, повторяем, сказать трудно. Отыскать же в них «сюрреальность» вряд ли удастся.

Порой афоризмы Десноса окрашены юмором. Многие из прибауток по-дадаистски дерзки, звучат вызывающе. «Ррозе Селави» — произведение антицерковное, бого-хульственное. Трудно, однако, предположить, что антиклерикализм Робера Десноса был продуктом подсознания, рождался на свет божий тогда, когда поэт отключался от этого божьего света.

Rrose Selavy s'etonne que de la contagion de rel'ques soil nee la religion catholique.

Rrose Selavy glisse le coeur de Jesus dans le je des Cresus.

La milice des deesses se preoccupe peu des delices de la messe.

Un pretre de Savoie declare que le dechet des calices est marque du cachet des delices:

met-il de la malice dans ce match entre le ciel et lui?

Latimite — les cinq nations latines.

La trinite — 1'emanation des latrines.

(

(Ррозе Селави удивляется, что от заразы мощей родилась католическая религия.

Ррозе Селави вдыхает сердце Иисуса в душу Креза.

Рать богинь мало озабочена отрадой богослужения и т. д.).

)

Сборник «Омоним» («L'aumonyme», 1923) Деснос предварил картиной достаточно сюрреалистической: ему пригрезилось абстрактное пространство, где в целой системе зеркал теряется лицо поэта, волны тайн омывают летящий автомобиль и все кругом густо насыщено эротическими образами Но вся эта громоздкая панорама завершается признанием в любви — к омонимам.

И начинается вновь игра слов, игра в бесконечные каламбуры — та же «Ррозе Селави», но в стихах.

En attendant

en nattant 1'attente

sous quelle tente

nies tantes

ont-elles engendre

les neveux silencieux

que nul ne veut sous les cieux

appeler ses cousins ?

En nattant les cheveux du silence

percent mes pensees en attendant.

В цепи омонимов (tente—tani, neveux - ne veut silence-six lances) не возникает особенного сюрреалистического эффекта, хотя цепь эта и могла быть результатом почти бесконтрольного почти, почти "автоматического" бормотания. Смысла в этом стизотворении - как и в большинстве других - можно сказать, не, и оно очень недалеко ушло от «стихов дадаиста Гуго Белля Балля.

Призвав ненавидеть "формы-тюрьмы" Денсос небрежно рассыпает слова по страницам "Омонимов" Свободный их поток повинуется звуковой оркестровке обостренному ощущению чисто внешнего звукового строя языка - и поэт безостановочно шутит, играя словами, как жонглёр, творя всё новые и новые каламбуры.

В следующем цикле - "Отвапной язык", (1923) Деснос принимается за французский язык дерзко подгоняя его к своим звуковым калабурам

Ou est Ninive sur la mammemonde ?. . .

Иногда Деснос ограничивается довольно простым решением задачи. Например, таким dent dent dent... - слово «dent» («зуб») повторяется 3 раза. Но чаще он изобретает слова и словосочетания взаимоисключающие понятия, создает абсурдные сочленения: «Je la hais d'amour», «les etoiles de midi resplen. dissaient», «nous avancions dans une allee deserte ou se pressait la foule», «la pluie nous secha» — «я ее ненавижу с любовью», «звезды полдня ярко блистали», «мы двинулись в пустынную аллею, где теснилась толпа» «дождь высушил нас».

В стихотворении «В тот день, когда ночь на дворе» («Un jour qu'il faisait nuit») цепь нагнетаемых нелепостей — не только игра слов, не просто дадаистская абракадабра. Возникает определенное настроение, ощущение чего-то загадочного, тревожного, ощущение какой-то опасной нелепости, воцарившейся в мире. Но тут же, через секунду, в следующем стихотворении Деснос вновь озорничает, и стихи, по виду сюрреалистические, кажутся мастерски выполненной, не очень-то серьезной вариацией на заранее заданную тему.

Персонаж сюрреалистических грез, загадочная незнакомка, воцаряется в цикле стихотворений в прозе под названием «К таинственной» («A la Mysterieuse», 1926). Здесь есть все, что положено сюрреалистическому произведению — сновидения, грезы, в которых царит желание, господствует Она, безымянная, всемогущая, таинственная, воплощение всесильного чувства Любви.

Однако то, что выходит здесь из-под пера Десноса, — не «автоматическое письмо», не плод бормотанья. Скорее, это темы сюрреализма, чем сюрреализм как метод творчества, или во всяком случае реализация «автоматизма» в широком смысле слова. Деснос не творит во сне, а рассказывает о снах, рассказывает так, как это делает нормальный человек, т. е. описывая сон, его характеризуя, с сохранением дистанции и разумного к reves отношения. Не случайно то и дело прорывается ирония, а сюрреалистические образы, образы сновидений, рационально обработанные, кажутся или слишком реалистическими или вовсе несерьезными. «Ночью слышна поступь прохожего и поступь убийцы и поступь полицейского и свет уличного фонаря и фонаря тряпичника»; «И запахи неба и звезд и пенье двухтысячелетнего петуха и крик павлина в пламенеющих парках и поцелуи».

«К таинственной» можно считать просто-напросто исповедью, признанием в любви, которое делается поэтом, наделенным могучими страстями и богатым воображением — и прошедшим школу Андре Бретона.

Воображение, подхлестнутое страстью, творит иллюзорный мир, в котором реальная женщина оказывается только поводом, предлогом. Поэт упивается самой страстью, ее мощью, ее изобразительной, творческой способностью. Это не столько любовь, сколько исступленная мечта о ней. Сюрреализм? Скорее произведение, созданное поэтом, примыкавшим к сюрреалистической группировке и варьировавшим темы сюрреалистического искусства.

Могучие силы еще громче заявляют о себе в большом стихотворении «Голос Робера Десноса», открывающем сборник «Тьма» («Les Tenebres», 1927). Впрочем, и в других стихотворениях этого сборника, то в подтексте, а то и в тексте заключена большая, сжигающая поэта страсть.

Сборник можно в общем считать произведением сюрреалистическим. Творится «сюрреальность» — ибо поэт всесилен, ибо он властвует над реальностью. «Ободранный стебель в руке моей — это мир». С этим «ободранным стеблем» поэт обращается без церемоний. Тем более, что он погружается во «тьму» страстей, в бездны желаний, которые постоянно уподобляются существам странным, экзотическим, «сикоморам», подводным и наземным чудовищам. Бури, катаклизмы, бедствия населяют стихи Десноса. Творится мир абстрактный; фантазия поэта свободно разгуливает по вселенной, погружаясь в стихии, в бесконечность. Чувство любви мгновенно отсылает к этим стихиям, не задерживая на конкретном предмете любви — «никогда никто кроме тебя, несмотря на звезды и на одиночества», и начинается мир звезд, мир одиночества.

Впрочем, есть ли такая женщина, есть ли подлинная любовь в стихах Десноса? «Но смутная Изабелла — всего лишь образ грезы сквозь лакированные листья дерева смерти и любви». Исступленная страсть поэта несет на себе печать искусственности, сюрреалистической надуманности. «Будем мечтать», — взывает Деснос. И многие стихи сборника «Тьма» представляют собой слепок то ли грез влюбленного, то ли сновидений, описание того состояния, которое может быть при пробуждении, когда границы сна и бодрствования еще не определились, когда еще живы, еще кажутся реальностью только что приснившиеся картины. Деснос умело конструирует такие странные и загадочные состояния. Все в них резко сдвинуто, необычно, нелогично. Вспыхивают ассоциативные образы, за движением которых читатель не успевает теряется по пути, сбивается с толку. Иногда совершенно в духе сюрреалистической живописи: «Лебедь спит на траве вот поэма метаморфоз Лебедь который становится коробкой спичек и фосфор вместо галстука». «Каркас потерпевшего крушение корабля... это корабль потерпевший крушение или изящная дамская шапочка унесеная ветром под весенний дождь?» — вот двойной образ поминающий о конструкциях С. Дали, Р. Магритта.

Время от времени Деснос отдается потоку образов словно действительно «бормочет», выключив волю и разум.

«Сикомора необузданная знаменитая деление времени цветок молчания животное о красное красное и голубое красное и желтое кремнезем возникший из горстки рук ночи и равнины в диких восклицаниях взора слива звон стекла и акробатической подмышки или башен воздвигнутых из конца глубина пропастей при звуке голоса который говорит что я ее обожаю».

Форма входящих в сборник «Тьма» стихов соответствует этой потребности поэта в свободной декламации внутреннего потока. Стих свободен, капризен, очень субъективен, изменчив. Кроме того, он размашист, грубоват, кажется порой недостаточно обработанным, все время перерастает в прозу, в которой, однако, тщательно продуман ритм, основанный на целой системе повторов, образных и звуковых соотношениях.

Обратим внимание на то, что приведенная выше абракадабра завершается вдруг вырывающимся искренним признанием. Слов нет, сборник «Тьма» знаменует сближение Десноса с сюрреализмом, порой слияние с ним. Да, любовь поэта обработана сюрреалистическими кошмарами и порой превращается в выдумку. Но звучит все-таки голос настоящей страсти, и тогда все это громоздкое сюрреалистическое сооружение воспринимается как нечто нарочитое, как вопль раздосадованного влюбленного, который все может, может даже сюрреальность изобрести, весь мир зажать в руке, как ободранный стебель — но не может завоевать снисхождения дамы сердца. «Хозяин всего, кроме любви своей дамы», поэт выходит из себя, и распаленное его воображение творит все новые и новые аналогии. Табуны бесчинствующих коней, могучий голос среди безмолвия — зловещие странные картины можно расшифровать как реализованные метафоры, рисующие любовь, рисующие одолевающее поэта чувство.

К тому же Деснос по-прежнему сохраняет вкус к парадоксам, чисто словесным неожиданностям, сохраняет тот юмор, который подтачивает здание даже «серьезных» сюрреалистических видений. Поэтому иногда они кажутся сказками, кажутся розыгрышем читателя.

За сборником «Тьма» последовало в самом конце 20-х годов несколько поэм. К самым значительным из них принадлежит «Сирена-Анемона» («Sirene-Anemone», 1929). Она настраивает поначалу на чисто сюрреалистический лад. Рисуется странный, абстрактный пейзаж, в центре которого то цветок анемона, то сирена, то женщина. Это пейзаж всей вселенной; в поэме фигурируют небеса, звезды, земной шар. Из тьмы космоса, из пустынного мира выявляется «она», и все это сооружение воспринимается как плод любовных грез. В поэме мало-помалу наращивается лирическая интонация, но она не вносит субъективистскую сумятицу. Наоборот, сообщает поэме смысл, легко уловимое содержание. Наращивая и расширяя метафорический образ, соотнося абстрактно-небесное и конкретно-земное, даже прозаическое, Деснос раскрывает все то же чувство любви, ту же одержимость «ею», загадочной женщиной. Поэма приобретает смысл романтической тоски по «анемонам», по их свету, который проливается на землю.

Одним из непременных условий обновления поэзии было для Десноса соединение «простонародного, наиболее простонародного языка с атмосферой, которую невозможно передать..; овладеть областями, которые, даже в наше время, кажутся несовместимыми с проклятым «благородным языком».

Эффект «неожиданности» у Десноса многим обязан именно такому сочленению различных языковых пластов и очень разных сфер бытия, такой амплитуде колебания — от сфер небесных, от пространств надзвездных, от романтической символики вниз, на землю, к натуралистической детализации и грубости.

Все стало серьезнее, драматичнее в стихах Десноса конца 20-х годов. «Правильнее» стал стих, прекратилось языковое экспериментаторство, хотя стихи Десноса «свободные». Все время — при абстрактности образов — рисуется взбудораженный мир, насыщенный катаклизмами и угрозами. Через этот мир скользит вдруг возникающие женский образ, нечто почти (неуловимое, но манящее и всесильное.

В большой поэме «Сирамур» («Siramour») Деснос с первых же строк говорит о своем намерении воспеть «идеальную и живую сирену». В отличие от недавних призраков, он видит теперь «образ во плоти», любвеобильную и соблазнительную «сирену» из Лиссабона. Стихи переходят в прозу, повествующую об «истинных» происшествиях, о прозе жизни «идеальной и живой сирены», об ее кровавых подвигах — «аирена» не только обольстительна, но и преступна, она напоминает поэту Фантомаса. Несмотря на конкретные приметы, «сирена» Деоноса — по-прежнему не реальная женщина, но символ любви, «сирамур», способная мгновенно раствориться в космическом пространстве, слиться со стихиями. «Сирамур» — тоже воплощение одолевающей поэта страсти, выход его желаний, порабощающих все представления о реальности, уподобляющих весь мир чувствам поэта («вот небо нашим сердцам подобное», «вот океан похожий на наше сердце»), множащих призрачные картины.

И все же «Сирамур» означает заметное приближение к реальности, к подлинному «земному» чувству, о котором поэт все время порывается сказать, хотя это ему еще не очень-то удается, он еще слишком увлечен своей «сиреной», своей сказкой.

В поэме «The Night of loveless Nights» («Ночь ночей без любви», 1930) тоже содержится признание, исповедь, но здесь «она» еще более жестокая, чем «сирамур», здесь нагнетаются муки, здесь поэт просит — «погрузи твои руки в мозг мой покорный, губы кусай, притворясь, что даешь поцелуй». Поэт, как заклинания, произносит слова любви. Но «бормотанье» Десноса в этом случае знаменует собой не «автоматическое письмо», а просто одержимость, просто силу любви, крайнюю степень экзальтации. Если и есть в поэме reves, то это мечта о любви. Если и есть жуткие ночи и сны, то ведь это ночи без любимой, «ночь ночей без любви». Если Деснос и соединяет здесь удаленные или противоречащие одно другому понятия, то это потому, что «она» — «жестокое величие» (cruelle grandeur), неуловимая, властвующая над -влюбленным, непокорная, заставляющая поэта страдать, а потому и любить, и ненавидеть одновременно.

Поэма «The Night of loveless Nights» уже совершенно очевидно знаменует отказ Десноса от сюрреализма, движение к реализму, к реалистической интимной поэзии. Потом появится сборник «Обезглавленные» («Les Sans Cou»), посвященный «людям из братской могилы у у подножья стены федератов» — стихи политические, стихи поэта, ушедшего из сюрреализма.

«Алхимией слов» увлекался в начале 20-х годов и Роже Витрак, внимая урокам Бретона, которым он восхищался тогда и который предвещал создание «нового сюрреалистического языка, о котором ничего не сможет сказать никакая грамматика».

Роже Витрак в 1925 году посвятил Андре Бретону цикл «Темный фонарь. Сюрреалистические стихи» («La lanterne noire. Poemes surrealistes»). В том же году, осенью, он был исключен Бретоном из группы сюрреалистов, хотя до этого времени Витрак демонстрировал верность Бретону, в сущности повторял его мысли. В то время на вопрос, почему он пишет, Витрак отвечал: «Пишу, как говорю, — чтобы ничего не сказать». Потом уточнял — «чтобы достичь «я», «обнаженной тайны».

В 1923 году Витрак написал статью «Внутренний монолог и сюрреализм», в которой противопоставил внутреннему монологу сюрреалистические recits de reves, «пересказы снов», «автоматические», бесконтрольные. Они были для него подлинным искусством.

«Темный фонарь» — цикл «стихотворений в прозе», точнее — цикл несообразностей в духе сюрреализма, сюрреалистических «афоризмов» в прозе. Вот, например, «Гниль»:

# Сюрреализм

# 3.5. Практика

«Река где растягиваются женщины меж муарами желания меньше чем кончик грудей света.

Бык убаюкан детьми ландшафта где он должен пребывать восемь лет.

Там, где мы нашли увядшие скелеты путешественниц и мозг снежного века, похожий на пирог называемый «монахиня», но более твердый чем лоб убийц после признания.

Ничто не могло упасть в колодец, что не было бы воздушным. Лист сикоморы там плясал в сицилийской ткани, с кусочком серы на щеке. Мы роняли туда обручальные кольца и свинцовые когти. Но они останавливались на уровне которого никогда не достигали ласточки, так как в той стране не было бурь.

Дальше находился пригрезившийся призрак. Это человек позволил своему телу заплесневеть в течение его жизни которая должна была быть непродолжительной. И ничто не волновало вершину лазурных зданий где повисли молнии».

Под влиянием сюрреализма формировался франко-бельгийский поэт Анри Мишо. Вот как он «раздумывал о феномене живописи»:... «Рисуйте без особенного намерения, машинально черкайте, и почти всегда на бумаге появятся лица... Как только я беру карандаш, кисть, ко мне они приходят на бумагу одно за другим, десять, пятнадцать, двадцать... Я ли это, все эти лица? Другие ли они? Из каких глубин пришли?

Не являются ли они просто созданием моего собственного размышляющего мозга?... Позади лица с чертами недвижными, отсутствующими, ставшими простой маской, другое лицо, необыкновенно подвижное, кипит, сокращается, трепещет в невыносимом пароксизме... Лица обреченных, порой преступников, не известных и не абсолютно посторонних в то же время... Лица жертв, «мои» лица, которых задавила, убила жизнь, воля, честолюбие, вкус к прямому и к связному... Лица детства, страхи детства, нить которых была затем потеряна... Лица стремления и желания»(*Мiсhaux H. En pensant au phenomena de la peinture. В сб.: Н. Мiсhаus. Passages. Paris, 1963, p. 89.*).

Итак, «автоматический» акт творчества и его итог — «двуликий» образ, за осязаемой поверхностью которого скрывается освободившаяся с помощью искусства сущность, «оверхреальность», запрятанная в «я», в подсознании, во впечатлениях детства... Весь приведенный выше отрывок созвучен самому первому манифесту сюрреализма, преданному Бретоном гласности в 1924 году.

Мишо назвал, правда, свое понимание искусства не термином «сюрреализм», а термином «фантомизм», имея в виду под целью искусства изображение «внутреннего фантома», «сути», а не «внешности». «Суть» Мишо категорически противопоставил «внешности», о «внешности», о сходстве он писал с пренебрежением, предупреждая о своем намерении идти на любые искажения «внешности», лишь бы верным был «портрет темпераментов».

Акт творчества для Мишо — судорожный, лихорадочный; погружение в «суть» возбуждает художника до крайности. Он активно переживает свою «сюрреальность», и «сюрреальность» окрашивается тем ужасом и отвращением, которые Мишо испытывает перед реальностью. Поэзию Мишо нередко сравнивали с прозой Франца Кафки. И не без основания. Мишо стоит на рубеже сюрреализма, экспрессионизма и экзистенциализма. Его не увлекает холодное бретоновское философствование по поводу «чудесного повседневного»; повседневное придавливает Мишо своими тяжкими плитами, он словно бы переносит их в свою поэзию, а из этих «строительных материалов» сооружает свой особый мир, свою «сюрреальность», где конкретное освещается светом абстрактного, абсолютного (как у Кафки). «Фантомы» Мишо — не только «сути», но и «призраки».

«Мой гнев, моя радость, мой страх, воспоминания о них теперь целыми часами дефилируют предо мной», и художник пишет, «чтобы кричать, кричать о несчастье, кричать о скорби». Но крик его — «непередаваем», он замирает. А Мишо мучит одновременно желание кричать, звать и ощущение, что «голос мой — молчание».

Ставшее в его стихах абсолютным зло побуждает поэта кричать в пустыне, побуждает его декламировать, порождает риторику.

Наращивая эмоцию, Мишо переходит к изготовлению из языка таких же «блюд», которые увлекали Десноса.

Вот истинно «вареный язык»:

Et glo et deglutit son pied

et glu glu et gli

et deglutit sa bru et s'englugliglolera. . .

gli et glo

А вот начало стихотворения «Будущее»:

Quand les mah,

Quand les mah,

Les marecages,

les maledictions,

Quand les mahahahahas,

Les mahahaborras,

Les mahahamaladihahas,

Les matratrimatratrihahas,

Les hondregordegarderies,

Les honcucarachoncus,

Les hordanoplopais de puru para puru,

Les immoncephales glosses,

Les poids, les pestes, les putrefactions,

Les necroses, les carnages, les engloutissements ...

Поначалу стихотворение тоже может напомнить o Десносе, о дадаистских языковых экспериментах. Но кончается оно воплем, и странные словообразования Мишо воспринимаются не как плоды юмора и звукоподрaжаний, а как зловещие видения, как наименования неизвестных, опасных, страшных существ, угрожающих человеку и вызывающих у поэта крик ужаса. Это картина действительности, это представление о будущем. Это образ несчастья, о котором не переставал говорить Мишо.

Несчастье, мой пахарь великий,

Несчастье, присядь,

Отдохни...

Загадочное, страшное, отвратительное — все образы Мишо, независимо от того, насколько они поддаются расшифровке, выражают определенное состояние, его иллюстрируют, рисуют отношение «я» к действительности. В этом особенность поэзии Мишо, скорее отодвигающая его от сюрреализма, чем сближающая с ним.

К бретоновской группировке в конце 20-х — начале 30-х годов примыкал французский поэт Рене Шар. Шар «из всех современных поэтов в наибольшей степени занят сватовством слов... Слов, фатальность природы которых обрекала на то, чтобы никогда не встречаться. Поэт не только сопоставляет конкретное с конкретным, конкретное с абстрактным, но к тому же и абстрактные слова друг с другом... Наше обычное восприятие мира от этого разрушается и, на обломках, сверкает новое Солнце»(*Из предисловия к книге: Rene Char. Fureur et mystere. Paris, 1967, p. 11.*).

«Солнце» это освещает довольно абстрактные стихи Шара. «Тайной, возведенной на престол», считает он поэзию. Шар не увлекается известной нам сюрреалистической прециозностью, нарочитой изощренностью образа. Он предпочитал искусство лапидарное, афористичное, он скорее скуп и сдержан, чем многословен и изощрен. Но тем поразительнее загадочность его спокойных, философичных («идти к сути»), прозаических (Шар предпочитает форму стихотворения в прозе) миниатюр. Конечно, это не «автоматическое письмо» — все у Шара очень рационально, очень обдуманно. И сюрреалистическое «чудесное» не удается отыскать за его образами, хотя рене Шар не был чужд сюрреалистическому увлечению сновидениями. «Поэт, — писал он, - должен соблюдать равновесие между физическим миром бодрствования и опасной непринужденностью сна, границами познания, в которых он размещает едва уловимое тело поэзии, безотчетно двигаясь от одной к другой из этих различных состояний». Все же некая «сюрреальность» создается Шаром Во-первых, потому, что он метафизичен; улавливаемая им «суть» вне истории, вне социальных прооблем Кроме того, Шар действительно так иногда «сватает» образы и слова, что их цепочка превращается в ребус даже когда составляющие целое звенья конкретны взяты из мира природы, из обыденного мира. Тем более что Шар сочленяет эти «звенья» не в том порядке, в каком они должны бы следовать, а пропуская многие из них и резко сдвигая удаленные крайние точки.

Когда посмотришь на стихи Рене Шара, то кажется— вот поэт который стремится добраться до смысла, до некоей «всеобщности», поэт, который старается поведать о найденном читателю, поведать словом, тщательно отшлифованным. Но все это больше кажется — многое из открытий Шара не открывается читателю, ибо поэт старательно отделывает свою поэтическую «башню из слоновой кости». Правда, Сопротивление выводило Шара из нее, — оно вывело поэта и из группировки Ьретона, оказавшегося далеко от фронтов войны.

Некоторые нюансы добавляются иноязычной, не франкоязычной сюрреалистической поэзией. Заметным пластом в ней лежит испаноязычная поэзия. Что касается собственно испанской, то, повторяем, выделение сюрреалистического элемента здесь крайне затруднено. Это приводит то к слишком расширительному толкованию самого понятия «испанский сюрреализм», то к сомнению в его существовании.

На первый взгляд, о сюрреализме может напомнить поэзия Висенте Алейксандре конца 20-х годов своей изощренной метафоричностью, причудливостью сравнений «темным», изощренным стилем. Но все же это скорее гонгоризм, чем сюрреализм. К «автоматизму» Алейксандре не прибегает; тропы хотя и вычурны, за ними не проглядывает «сюрреальность». Ближе сюрреалистической поэтике «Ода Сальвадору Дали» Гарсиа Лорки с ее странными пейзажами, в которых крайняя абстрактность сочетается с конкретными приметами тех или иных мест. Но здесь же, рядом — естественность простота, здесь же признания в том, что дружба превыше, чем искусство, признания в силе естественных при. вязанностей. Заметим, что дружба Гарсиа Лорки и Дали пришлась на время, предшествовавшее превращению Дали в знаменитого сюрреалиста.

Можно, конечно, попытаться выделить сюрреалистические элементы в сборнике Гарсиа Лорки «Поэт в Нью-Йорке» («Poeta en Nueva York», 1929—1930). Но не следует забывать о признаниях поэта в том, что он верен «реальности жизни». Стихи здесь тоже преимущественно «темные», внутреннее состояние поэта выражается крайне усложненной метафорой, образом странного, «ночного» пейзажа, когда все иначе, все не так, как днем. Абстрактность Лорка сочленяет с конкретностью, с конкретностью Нью-Йорка, и эта конкретность самые отвлеченные пейзажи сборника снабжает определенным смыслом. Не сюрреальность ощущается в стихах Лорки, а реальность враждебного поэту чуждого мира, в котором притаилось зло, то неясное, сливающееся с вселенной, то вполне определенное, даже социально определенное— как, например, в стихотворении о «зорях» Нью-Йерка, рисующем изможденные толпы людей, живущих без надежды, обреченных на труд бесплодный и тяжелый.

Сложность поэзии Лорки на этапе сборника «Поэт в Нью-Йорке» проистекает и оттого, что поэт сохранял верность раз и навсегда утвердившейся в его стихах романтической экзотике, экзотике «испанских романсеро». Детали поэтической картины, созданной предшествовавшими циклами стихов, вошли в картину Нью-Йорка — все та же луна, та же ночь, любовь, одиночество и пр. Сборник романтичен и в силу сохраняющейся эмоциональности, в силу господствующего в нем драматизма, даже трагичности, в силу, наконец, публицистичности, с сюрреализмом несовместимой. Порой стихи — как монолог поэта, который задыхается, переходит на крик, на стон, будучи подавлен чуждым ему и злым миром. К концу цикла пробивается, намечается потребность в песне, в возвращении к ритмам ранних сборников.

Скорее романтической традиции, чем сюрреализму, близок и сборник стихотворений Рафаэля Альберти «Об ангелах» («Sobre los angeles», 1930). Вновь трагедия, трагедия потери себя, растворения в мире, который тоже ничто, превращается в пустоту, безмолвие, безликость, респособен воплотиться. Ангелы — символы этого мира, безликие его обозначения и олицетворение чувств поэта, то усталости, то ненависти, то желания мести. Вновь, как и у Гарсиа Лорки, стихи крайне экспрессивные, лирические — это «моя трагедия», трагедия поэта. «Я» очень активно, динамично в стихах Альберти.

«Луис Сернуда — единственный поэт своего поколения, действительно и близко знавший поэзию французского авангарда 20-х годов. Сернуда знал поэзию Бретона, Арагона, Кревеля, Элюара и, более того, был во Франции с осени 1928 г. по лето 1929 г., в то время, когда и начал писать «Река, Любовь»(*Homenaje a Luis Cernuda. Valencia, 1962, p. 103.*).

Нет сомнения в том, что Сернуда испытал влияние сюрреализма и может считаться представителем испанского сюрреализма. В сборнике «Река, Любовь» («Rio, Amor») поэт демонстрирует вкус к неожиданным, субъективным ассоциациям, к усложненным метафорам, затемняющим смысл его стихов. Сернуда уходит в свое, подчеркнуто субъективное, чисто эмоциональное восприятие мира, он «намерен был выразить хаос чувств, вызванный потрясением от потерянной любви». Но меру сюрреализма даже в этом случае установить трудно, даже наиболее сюрреалистический сборник Сернуды романтичен, раскрывает состояние человека, уставшего от унылого, пустого мира, человека разочарованного и одинокого. Видно, что и Сернуда — сюрреалист на испанский лад. Не случайно, его то именуют крупнейшим испанским сюрреалистом, то ссылаются на отсутствие «автоматизма» в его стихах и предпочитают к сюрреализму вовсе не причислять.

Большое влияние оказал Сернуда на крупного мексиканского поэта Октавио Паса, влияние, признанное самим Пасом.

Пласт латиноамериканской сюрреалистической поэзии значителен, но тоже лишь частью подлинно сюрреалистичен. Нередко под пером поэтов американского континента сюрреализм разбивается на темы, причем эти темы воплощаются в характерном романтическом контексте. Вот, например, «Тахикардия» («Taquicardia»), сборник размышлений и сентенций о снах, написанных поэтом Перу Ксавье Аврилем в 1926 году. «Все к нам приходит, когда мы опим», но сон часто не приходит, бывают ночи без сна, и о них тоже размышляет Авриль. Таким образом, «sueno» оказывается значительной темой этого произведения Ксавье Авриля, но не сюрреалистической основой О'бразотворчества.

В сборнике Авриля «Путеводитель по снам» («Guia del sueno», 1925—1928) —тоже краткие размышления, наблюдения над внутренним состоянием, импрессионистический дневник ощущений. Опять темы сна и бессо-ницы, а не собственно -сюрреализм. Одна из миниатюр, правда, называется «Pais surrealista» («Сюрреалистическая страна»).

1. Hay otro lejano, verde, cielo pais sin norabre, pero en el que pienso siempre, en el dia, en la media noche; cuando duermo у no duermo, у yaces en ese pais que tiene el color de tus manos salidas del sueno.

2. A veces no se si esta en el mar, bajo el mar, junto a la des-esperacion, ese pais. Lo veo luchando armado de rayos, entre nubes у tempestades. Y en mi alucinacion, en mi esqueleto de mundo.

(1. Есть другая, далекая, зеленая, под небесами страна без имени, но о ней я думаю всегда, днем, в полночь, когда сплю и когда не сплю, и пребываешь в этой стране, которая хранит цвет твоих рук, вышедших из сна.

2. Иногда не знаю, в море ли, под морем, возле безнадежности, эта страна. Вижу ее в борьбе, вооруженной молниями, меж тучами и бурями. А во мне галлюцинация, во мне скелет мира).

Но и эта «сюрреалистическая страна» — в общем тоже «тема». Причем, «страна» эта куда-то отодвинута, она «где-то», тогда как сюрреализм старается превратить в свое царство не «ту», а «эту» реальность. У Авриля скорее романтический, чем сюрреалистический образ «иного «рая».

К. Авриль писал: «Безумие — мое существование. Живу моим безумием. Безумие — моя атмосфера... Я образ безумия. Свобода безумия»(*Abri1 X. Dificil trabajo. Madrid, 1935, p. 82.*). Вновь это вариации на сюрреалистическую тему, декларации, которые не подтверждаются произведением Авриля. Его «Тахикардия» — не создание безумца, не демонстрация патологии, а добротная лирическая проза с сюрреалистической темой безумия. Есть у него и другие темы. Например, эротизм: «Где ни прохожу, наслаждаюсь. На этом ложе, где сплю, наслаждаюсь. Возле этого неба, на глазах невесты, наслаждаюсь. Мир наслаждается».

Ближе Авриль сюрреалистическому письму, его технике в сборнике «Трудная работа» («Dificil trabajo», 1929), состоящем из небольших стихотворений в прозе, каждое из которых заключает в себе действительно странноватую картину, зарисовку необычного пейзажа, который может сойти и за сон, за грезу, за плод мучительной бессоницы. Эти картинки порой вызывают ощущение чего-то жутковатого, чувство потерянности, беспокойства, настойчиво утверждаемой поэтом ненормальности.

Любопытный вариант более поздних (50—60-е годы) сюрреалистических увлечений представляет собой поэзия мексиканца Октавио Паса. В цикле «Ловкие дни» («Dias habiles»), да и в других, помещены стихи, темой которых стал процесс производства «сюрреальности» или же сюрреалистической поэзии, стихи философские, содержащие концепцию «сюрреальности», скорее, чем ее образ, содержащие советы, «как писать». Пас советует «зачеркнуть то, что пишешь, написать то, что зачеркнуто», рассказывая о «вхождении в материю» (entrada en materia), «говорить то, что не говорят, не говорить то, что говорят». Игра слов в его стихах выявляет относительность всего и воцаряющуюся растерянность, движение бессмысленное («camino andado camino desandado» — «пройденные дороги, дороги, по которым возвращаются»), движение, замкнутое в круг повторений («Repeticiones»).

Приведем характерный пример поэзии Паса:

Aqui (Здесь

Mis pasos en esta calle Мои шаги на этой улице

Resuenan Звучат

En otra calle На другой улице

Donde Где

Oigo mis pasos Слышу мои шаги

Pasar en esta calle Проходят по этой улице

Donde Где

Solo es real la niebla Только туман реален)

Сюрреалистический эффект это стихотворение создает, возбуждая ощущение несообразности, загадочной нелепости происходящего. Надо обратить внимание, что главным для поэта оказывается неопределенность реальности, ее относительность, ее исчезновение «меж двумя улицами».

Другой пример лирики Паса:

En el espasio (В пространстве

Estoy Нахожусь

Dentro de mi Во мне

El espacio Пространство

Fuera de mi Вне меня

El espacio » Пространство

En ningun lado Ни в каком месте

Estoy He нахожусь

Fuera de mi Вне меня

En el espasio В пространстве

Dentro Внутри

Esta el espasio Находится пространство

Fuera de si Вне себя

En ningun lado В никаком месте

Estoy Нахожусь

En el espasio В пространстве

Etcetera И так далее).

Здесь еще заметнее, что сюрреалистическая «странность» поэзии Паса возникает главным образом за счет идеалистического уничтожения реальности, за счет «игры» чисто философского свойства. Игра слов у Паса набрасывает тень нереальности, демонстрирует недействительность сущего («Желанная реальность себя желает»), соседство истины и заблуждения, их неразрывность. Его «сюрреальность» — сам процесс, сам «механизм» творчества, и он может рассказывать о том, как

Уж написано первое

Слово [не то что задумано

Но другое — то

Что ему противоречит

(Que ne la dice, que la contradice,

Что не говоря произносится]

Que sin decirla esta diciendola)

И так далее, вплоть до заключительной строки, повторяющей первую:

Уж написано первое

Слово...

А все это стихотворение «Написанное слово» похоже на игру в сюрреалистическое словопроизводство, напоминает какую-то шуточную «считалку», лишенную смысла, неспособную выйти за пределы одного слова, создать больше, чем одно слово. Так возникает словесный «лабиринт», отражающий лабиринт реальности, ставшей нереальной.

Labirinto del oido

Lo que dices se desdice

Del silencio al gnto

Desoido.

(Лабиринт слуха

To что говоришь себя отрицает

От молчания до крика

Неслышного).

В итоге «достоверность» под пером Паса превращается в «существование меж двух скобок» (стихотворение «Достоверность»). Материя у него «вне времени», а «мир невесом»; нет прошлого, нет и будущего. Есть лишь в стихах Паса одна реальность, да и то «призрачность».

Характерные для Октавио Паса как сюрреалиста «шокирующие» сочетания несочетаемого — это взаимоисключающие понятия, даже «взаимопожирающие» понятия, утверждающие, так сказать, «отсутствие присутвия».

Андре Бретону и Бенжамену Пере Октавио Пас посвятил цикл стихотворений «Саламандра» («Salamandrа») Поэт припоминает встречи в Париже, образ которого вызывает восторг («здесь возникает время») и в то же время желание фиксировать несбыточное («видимое невидимо», «не видим ничего, но все видим»), вслед за французскими сюрреалистами, поскольку те звали «говорить о том, что нельзя высказать».

Само собой разумеется, что поэзия Паса сложилась под прямым влиянием сюрреализма Бретона. Но излюбленный мексиканским поэтом прием утверждения «присутствующего отсутствия» или же «отсутствующего присутствия» вел в конечном итоге к тому, что и «сюрреальность» попадала в разряд этого утверждаемого отсутствия; не только реальность, но и «сюрреальность» «самосъедалась», превращаясь в пустоту, в ничто. Это «ничто» оказывается сердцевиной и реальности, и грезы, и сновидения. На «ничто» наталкивается поэт даже тогда когда прикасается к «ее телу», т. е. к святая святых сюрреализма («реально лишь желание», — повторял Пас) — «руки мои выдумывают другое тело телу твоему». «Тело» тоже «призрачно» в стихах Паса, тоже оболочка; оно только «принцип», но принцип, который никак не может материализоваться хоть в каком-нибудь ощутимом облике. Эротика Паса лишена эротизма.

Итак — и реальность, и сюрреальность стали пустотой под пером Паса. Но перо это — живое, острое, и пустота заполняется забавной игрой слов, остроумной перекличкой образов, из которых ткется зримая оболочка неуловимой иным путем пустоты: «По дорогам страниц пробирается слово за словом...».

В заключение несколько слов об англоязычных сюрреалистах. Дэвид Гаскойн написал в 1936—1937 годах небольшой цикл стихов, дань его увлечения французами (он и переводил французских поэтов). Стихи эти — опыты в духе сюрреализма, изображение состояния «меж сном и бодрствованием», но довольно связное, так что сюрреализм тоже кажется скорее темой стихотворений Гаскойна, чем методом, кажется изображением различных небылиц, необычайных приключений (стихотворения «Фантасмагория», «Истина слепа»). Гаскойн и просто описывал полотна известных художников-сюрреалистов (Рене Магритта, например).

Каммингс был «ближе всех» из американцев к французским модернистам, как уверял живший в 20-е годы «среди сюрреалистов» американский литератор Джозеф-сон. Каммингс тоже жил в Париже. Это, пожалуй, самый формалистический из всех значительных американских поэтов. Но связана его поэзия скорее с кубо-футуризмом, с дадаизмом, чем собственно с сюрреализмом. Множество написанных Каммингсом в 20-е годы стихотворений свидетельствует прежде всего о настойчивом разрушении привычного поэтического синтаксиса и вообще синтаксиса литературного английского языка. Каммингс рвет, терзает фразы, строки и слова, вытягивая их в необычный, неестественный, изломанный столбец. Каммингс кромсает слова, вырывая буквы, звуки и рассыпая их по страницам так, что они кажутся уже не обломками языка, а какой-то особенной материей, сырыми стройматериалами, из коих Каммингс складывает не то рисунки, не то музыкальные фоазы.

r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r

Who

a)s w(e loo)k

upnowgath

PPECORHRASS

eringint(o

aThe) : 1

eA

s !p

a

(r

rlvInG

gRrEaPsPhOs)

to

tea (be) rran (com) gi (e) ngli

grasshopper. ..

Многие стихи Каммингса напоминают о раннем Реверди.

Buffalo Bill's

defunct

who used to

ride a watersmooth-silver

stallion

and break onetwothreefourfive

(pigeonsjusthkethat Jesus

he was a handsome man

and what i want to know is

how do you like your blueeyed boy

Mister Death. . .

Даже Гаскойн и Каммингс не опровергают того вывода, что в англо-американской литературе (если не в сфере английского языка вообще) сюрреализм не стал сколько-нибудь значительным явлением, несмотря на декларированное в 1935 году англичанами намерение организовать «свой», английский, сюрреализм.

\* \* \*

Наконец, живопись. Следует признать, что с наибольшим эффектом сюрреализм проявил себя именно в живописи. Вполне понятно — сюрреалистические эффекты требовали наглядности, которая возможна только в изобразительном искусстве. Дивизионизм («расчленение»), симультанизм, монтаж — все это нагляднее всего в этом именно виде искусства. Сочленение удаленных реальностей легче всего и эффективнее всего осуществляется на полотне. Неожиданности лучше не .иметь протяжения во времени, как то неизбежно в словесном искусстве, — живопись располагает максимальной возможностью для возбуждения шока, для мгновенного эмоционального воздействия.

Именно живопись, именно «сюрреалистические объекты» казались сюрреалистам реализацией их главного намерения: воссоединения субъективного и объективного, преодоления идеализма и материализма, их антиномии Картина сюрреалиста, «предмет» сюрреалистический — это наглядное пособие к теме «сюрреальность», это сама воплощенная «сюрреальность».

С другой стороны, живопись представляла не меньшие, чем поэзия, если не большие, возможности для «автоматического письма», для прямого «выбрасывания» неоформленного словами, даже звуками подсознания на чистый лист бумаги.

Уже приходилось замечать, что сюрреалистическое искусство всегда тяготеет к возбуждению зрительного эффекта.

Показательна и тесная связь сюрреалистов-писателей и живописцев, их потребность в совместной работе, в создании произведений особого рода, воссоединяющих возможности и живописи и поэзии. Один из образцов — сборник «Свободные руки» («Les Mains libres», 1936), подготовленный Полем Элюаром и Маном Реем. Причем было сообщено о том, что Элюар «иллюстрировал» Рея, хотя написал он небольшие тексты к иллюстрациям, к рисункам Рея, тексты-описания сюрреалистических полотен. Цикл «стихотворений в прозе» добавил Андре Бретон к циклу полотен Миро, созданных в 1940—1941 годах, так что получился еще один сборник рисунков-стихов («Созвездия»). Виктор Браунер предложил даже особое понятие «picto-poesie», «живо-поэзия» («picto» от франц. «pictural» — «относящийся к живописи»).

Так называемые сюрреалистические предметы или «объекты» («objet») — очень часто плод совместных усилий поэтов и художников

«Всю историю сюрреалистического движения художники и скульпторы сотрудничали с поэтами в изобретении сюрреалистических предметов. Дюшан . . . придумал «ready-made» или предмет обихода, который достаточно было подписать, считая его произведением антиискусства, демонстрацией потребности художника в провоцировании. В дальнейшем сюрреалисты изобрели предмет обихода, видоизмененный или созданный с помощью коллажа разнородных предметов, затем поэму-предмет, составленную из несвязных элементов, к которым добавляется написанный контрапункт»(*«Arts», 1959, 30 septembre — 6 octobre.*).

В еще большей степени, чем поэзия, живопись сюрреализма зависит от своих дадаистских корней, от экспериментов М. Дюшана и Ф. Пикабиа, а те, в свою очередь, органически связаны с кубизмом.

«1. Разложение форм под влиянием кубизма привело Пикабиа и Дюшана к тому, чтобы рассматривать человеческое тело как машину, от которой они могли отделять части с тем, чтобы их перегруппировывать по своему желанию: это кончилось «орфическими» полотнами Пикабиа, хронофотографическими опытами Дюшана («Обнаженная, спускающаяся по лестнице», например).

2. Дюшан выполнил первое точное воссоздание машины как таковой, то есть не пытаясь достичь эффекта поэтического или пластического на манер романтиков или футуристов. Это была его «Кофейная мельница» от 1911 года. Между этой датой и 1915 годом он нарисовал целую серию этюдов для удивительного произведения «Обвенчанная, обнаженная своими холостяками». Речь идет о небольших медных пластинках, разрисованных и отчеканенных в формах получеловеческих, полумеханических, заключенных между стеклянной цлоскостью и толстым слоем лака. Все в этом произведении символично.

3. С тех пор пути Пикабиа и Дюшана стали параллельными. В то время как Дюшан отдавался опытам, руководствуясь случаем и устремляясь к новой форме искусства, — «ready-made» — любой предмет может стать произведением искусства по одной той причине, что он избран художником — Пикабиа рисовал в Нью-Йорке в апреле 1913 года свою первую механоморфную (mecаnо-morphe) картину, в концепцию которой вторгался «лес символов» а 1а Дюшан. Эта картина называлась «Девушка, родившаяся без матери» и состояла она из форм, вызывающих в представлении странные механические элементы.

4. Пикабиа воспользовался, приспосабливая ее, техникой «ready-made» Дюшана он использовал фотографии предметов или промышленных чертежей — которые он иногда слегка ретушировал — и посвящал их в «произведения искусства», прилагая свою подпись. Здесь же вторгается еще один принцип, чуждый первым «ready- made» Дюшана- употребление текста в роли элемента живописи. Между 1913 и 1915 годами полотна и рисунки Пикабиа покрываются различными надписями. Название, прежде всего, покидает рамку или каталог, чтобы появиться на самом полотне, неотъемлемой частью которого оно становится. В своем усилии вызывать у зрителя

Не только эстетическую реакцию, не только эмоцию, но также наслаждение интеллектуальное, Пикабиа воззвал ко всем возможным приемам. Слова и пластические элементы могли применяться к бесчисленным комбинациям: так образуются каламбуры, ребусы, загадки — то словесные, то зрительные, то на совмещении этих двух планов. Вот один из простейших примеров: в номере журнала «391» Пикабиа публикует найденную в каталоге репродукцию автомобильной свечи. Он довольствуется тем, что стирает марку, пишет на этом месте «Forever» и подписывает все это: «Портрет американской девушки в состоянии обнаженности». Если знать мнение Пикабиа об американках, решение просто: американская девушка — это «воспламенительница», которую интересует лишь связь «forever», то есть замужество»(*Sanouillet M. Francis Picabia et «391», t 2. Paris, 1966, p. 31.*).

Рассмотрим, к примеру, «Поэму-предмет» Андре Бретона, полотно, относящееся уже к 1936 год у. В сущности, тот же принцип. Сфотографирована пачка сигарет. Крупными буквами на ней написано — «Ледяной океан». Кругом пачки тянется лента слов — «Девушка с голубыми глазами, волосы которой уже белы». Слова «волосы которой» отражаются в стоящем рядом зеркальце.

Сюрреалисты увлекались «находками», так как видели в найденном предмете торжество столь высоко ценимого ими случая и очарование внезапности, новизны. Они тоже увлекались «ready-made», «готовыми товарами», предметами массового производства, создавали композиции самых заурядных вещей, нагромождали их в каких-нибудь хранилищах (так называемые «коробки-предметы»).

Надо иметь в виду, однако, неоднородность сюрреалистической живописи. «Формы-матрицы, двусмысленные, неопределенные, деформированные, интерпретирующие, симультанные, разложенные, обязанные случаю, символические, необдуманные, с цепи сорвавшиеся появляются в сюрреалистической живописи, будь она выполненной с реалистической точностью или точностью фотографической (Дали, Таннинг, Финн), с академической фигуративностью или примитивизмом (Магритт, Дельво), крайней схематизацией (Массой, Миро), морфологизмом или сверхсочлененностью (Эрнст, Зелигманн, Паален), всегда в поясках торжествующей иррациональности, в поисках необычайного — чудесного или ужасающего и возможно крайней противоречивости между элементарно простым и сложным»(*Cirlot J-E. La pintura surrealista Barcelona, 1955, p 80.*).

При всей этой пестроте сюрреалистической живописи, подмеченной испанским специалистом по сюрреализму, во-первых, все ветви этой живописи так или иначе расходятся из общего корня, из одной точки, а потому перемежаются и пересекаются. Этой точкой был «автоматизм» и поиски «чудесного повседневного»: «главное открытие сюрреализма в том, что без предвзятого намерения карандаш бегает по бумаге», — напоминал Бретон.

Во-вторых, можно выделить две основные тенденции. Хотя «главное открытие» сюрреализма в том, что возникало при «автоматической» беготне карандаша, преобладала тенденция, которая не кажется плодом такого «автоматизма». Произошло это вследствие того значения, которое приобрели «сюрреалистические объекты». «Сюрреалистический объект» (или «сюрреалистический предмет») занимает очень видное место в эстетике сюрреализма, особенно в художественной практике. Возникновение такого «объекта» или такого «предмета» для Андре Бретона знаменовало собой осуществление сюрреалистической революции, воссоединение реального, повседневного с «чудесным», поэзии с прозой в новом образе, в «сюрреальности». Начало этого Бретон и видел уже в «ready-made» Дюшана: предмету предназначается новая, несвойственная ему функция. Первая тенденция сюрреалистической живописи и связана прямо с экспериментами кубо-футуризма и дадаизма, связана с выше охарактеризованными опытами Пикабиа и Дюшана. Сюрреалистический эффект в этом случае родственен эффекту «удивления», и достигается он резкими сдвигами, соединением несоединимого, очевидной алогичностью. Основополагающие приемы здесь — дивизионизм и симультанизм, монтаж. Воссоздается мир обыденный, мир банальных вещей, «предметов», но обретающих внезапно некое новое звучание, обретающих загадочную «сюрреалистическую» сущность.

При всей родственной близости дадаистским экспериментам эта тенденция несет в себе, таким образом, нечто сюрреалистическое. Дадаистские полотна — в общем одномерны, как и наиболее близкие им сюрреалистические конструкции, вроде вышеприведенной «Поэмы-предмета» Бретона, хотя последние и получают метафорический смысл. Господствует навязчивая предметность, торжествует культ вещи как таковой («любой предмет — произведение искусства»), предлагается противоестественное ее разложение. Если есть аналогия, то ничем не оправданная, чисто внешняя, навязанная объекту необузданной фантазией художника (автомобильная свеча-американка). Можно сказать, что все это так или иначе присуще сюрреализму. Но все же — «ready-made» современного «поп-арта» напоминают о дадаизме, а не о сюрреализме.

Почему же? Потому, что сюрреализм пытается вернуть предмету отодвинутое дадаиз-мом «романтическое», метафорическое, поэтическое значение, а не просто навязать ему извне, приклеить к нему (часто буквально) некий смысл, некое значение. Даже используя технику дадаизма, сюрреалисты приспосабливали ее к своим целям.

Коллаж сам по себе был придуман до сюрреалистов, но сюрреалисты действительно «содействуют» с его помощью воображению. «Все художники, которых можно назвать сюрреалистами, . ., употребляли коллаж», — писал Арагон. Но сюрреалисты изменили функцию коллажей. «Коллаж становится средством поэтическим, цели которого явно противопоставлены коллажу кубистов». Арагон писал это о Максе Эрнсте, который «лишает каждый объект его смысла, чтобы возбудить впечатление о новой реальности». Созерцал Эрнст, по его собственным словам, иллюстрированный каталог, когда внезапно его озарило ощущение «неизвестного», возникшее от навязчивого сочетания противоречивых образов, ощущение собственной «галлюцинации», которая и переносилась на бумагу. Коллажи Эрнста — метафоры особого, сюрреалистического состояния, образы, рожденные грезами, а потому сочленяющие элементы, взятые из различных рядов, из разных состояний. При этом не забывалась задача «шокирования» зрителя, возбуждения «удивления».

Андре Бретон прямо сопоставлял сюрреалистические коллажи в живописи с поэзией кумиров сюрреализма — Лотреамона и Рембо. Открытие коллажей Макса Эрнста Бретон расценивал как событие первостепенной важности; «Я вспоминаю о волнении, которое охватило нас, Тцара, Арагона, Супо и меня», — признавал он позже. — «Внешний объект порвал со своим обычным фоном составляющие его части в известном смысле освободились от него, так, что с другими элементами завязали совершенно новые отношения, ускользающие от принципа реальности, но тем не менее с последствиями для реального плана».

В предисловии к сборнику рисунков-стихов «Свободные руки» Элюар писал: «Столько же чудес в стакане воды, сколько в глубинах моря». Связанное с дадаизмом, с коллажами, с «ready-made» направление сюрреалистической живописи четче и нагляднее всего отобразило такие свойства сюрреализма, как эффект неожиданности, возникающий при воссоединении несоединимого и возбуждающий ощущение «сюрреальности», т. е. присутствия «чудесного» в реальном, обыденном (*Ближайшим предшественником сюрреалистической живописи считается итальянский художник Дж. де Кирико, умевший своими полотнами возбудить ощущение томящей загадки, хотя на полотнах были изображены улицы, здания и некоторые предметы, самые банальные. Все конкретно — и все абстрактно у него. Позже, акцентируя метафизическое содержание своей живописи, де Кирико расставил на пустынных улицах человекоподобные существа, существа, у которых обычно менее всего была человекоподобной голова. Роло-вы в изображении де Кирико лишены лица, превращены в тяжелые и примитивные округлые предметы, похожие на мячи для игры в регби. Уже де Кирико писал о «снах и детском мировосприятии» как основе творчества, его искусство было близко «примитивистам» (А. Руссо) начала века, но усилено метафизическое наполнение картин.*). В таком случае, чем реальнее, предметнее и обыденнее сочленяемые элементы, чем более они «ready-made», тем эффект должен быть сильнее.

Не случайно, а закономерно такое «стержневое» место в сюрреализме занял не кто иной как фотограф. Этим фотографом был американец Ман Рей. Накануне войны и в первые ее годы он экспериментирует в живописи, будучи в общем близок дадаизму, сотрудничая с Дюшаном, с которым подружился, когда тот в 1915 году приехал в Америку. Среди ранних его созданий — «Подарок», утюг с шипами на обычно гладкой поверхности. Утюг воссоздан фотографически точно — и тем более шокирующим оказывается противоестественное наличие целой цепочки шипов на его гладкой пластинке. Это один из первых «сюрреалистических предметов». Ман Рей пристрастился к фотографии, всячески стараясь извести собственно живописный элемент и внедряя в сюрреалистическое искусство фотографическую точность деталей, дающих эффект неожиданности при произвольном их сочетании. Фотомонтаж сюрреалиста Рея — противоположность творчеству реалиста Джона Хартфильда, создателя антифашистской, революционной классики в жанре фотомонтажа.

«Шокирующего» эффекта Ман Рей добивался и без применения фотографий. В сущности все рисунки из сборника Рея — Элюара «Свободные руки» основаны на соединении несоединимого, на разрушении объективных пространственных отношений. Вот «Нить и игла», характерный для сюрреализма «двойной» образ — игла с нитью, выполняющие одновременно роль человеческой фигуры, — угрожающе нависающий над горным пейзажем. Ощущение некоей загадки возникает, но это «чудеса в стакане воды», сочиненные с помощью простой иголки с ниткой. Вот «Тревога и беспокойство», где нет ничего, «роме обычного горшка с цветком и обычных кистей рук, но причудливым, совсем необычным, невозможным образом сросшихся с веткой. В «Повороте» точно нарисованный пейзаж разламывается вторжением руки, к положение которой, и размеры заставляют почувствовать нечто загадочное и кошмарное. «Прекрасная рука» — образец «двойного» образа, образа женщины и руки одновременно Сюрреалистическая противоестественность «Птичьего растения», где самым примитивным образом нарисованы птички и ствол растения, всего-навсего в том, что птицы приросли к стволу, возникает раздражающее сочетание недвижного ствола с птицами в полете. «Сон» сделан еще прямолинейнее — паровоз, явно летящий на всех парах, вынужден лететь буквально. Впрочем рисунок можно считать и реализованной метафорой («паровоз летит») «Паранойя» — грубый и тем более «шокирующий» пример соединения несоединимого: голова и нога соединены вместе, без туловища. Получившийся урод обрастает дополнительной смысловой нагрузкой, поскольку водружен над земным шаром Поэтичнее, да и понятнее образ ожидания, тоже противоестественный (меж ладоней устроился паук), но передающий томительное и бесконечное ожидание, символизирующий абсолютную неподвижность ожидания.

В 1921 году появились первые «рейограммы» Мана Рея силуэты, возникавшие на бумаге от приложенных к бумаге и освещаемых предметов, самых различных, случайных, незначительных. Их незначительность подчеркивала загадочную многозначительность отброшенных и зафиксированных теней.

Ман Рей — сюрреалистический фотограф — экспериментировал и в кино

«В кино можно ходить, как в церковь», — уверял Бретон; «значительное число нашего послеполуденного времени протекало в кино», — сознаются сюрреалисты. «Нет сюрреалистического кино» — «кино само по себе есть искусство сюрреалистическое» вот амплитуда мнений об отношениях сюрреализма и киноискусства. Кино казалось сюрреалистам идеальным воплощением их техники, поскольку фильм — как бы цепь фотографий, которые можно любым образом комбинировать, создавая самые неестественные сочетания, самые фантастические (при фотографической точности деталей) коллажи, словно бы грезы, которые обретают видимость неоспоримой кинореальности, поток этих грез в смене кинокадров.

Самой категорической позиции придерживается участник сюрреалистического кинодвижения и автор самого большого труда о «сюрреализме в кино»: «Кино сюрреалистично по своей сути»(Kyrou Ado Le surreahsme аи cinema Pans, 1963, p 9). Автор этот — страстный по-клбнник сюрреализма, не сомневающийся в том, что усилия врагов сюрреализма («могильщиков с головами мертвецов») «загнать его в гроб», противоестественны, ибо сюрреализм становится «более живым, чем когда-либо». С тем, чтобы доказать такую живучесть сюрреализма, киноискусство и подгоняется к сюрреализму. Просто-напросто цитируются известные определения сюрреализма, принадлежащие Бретону, и сообщается, что они суть определения киноискусства. При этом имеется в виду, во-первых, что, кино производит впечатление бесспорной реальности, «предметно», а во-вторых, что «все возможно» в кино.

Но как ни пытается сторонник сюрреализма растворить историю сюрреалистического кино в истории кино вообще, приходится выделить собственно сюрреализм. Приходится при этом отделять от сюрреализма фильмы, которые тоже основывались на убеждении, что «все возможно», но остались фильмами приключенческими, фантастическими, бесчисленными «фильмами ужасов», а также фильмы, которые не только производят впечатление реальности, но являются pea диетическими (глава о революционном советском кино в книге «Сюрреализм в кино»).

И тогда возникает вопрос: почему в «сюрреалистическом по сути» киноискусстве так мало сюрреалистических кинофильмов?

Были кинопопытки Мана Рея и Марселя Дюшана, Ф. Пикабиа и Рене Клера. В 1928 году был представлен фильм «Андалузская собака» Луи Бюнюеля и С. Дали. Затем (в 1930 г.) появился «Золотой век» тех же авторов. Потом еще несколько фильмов Бюнюеля, в сюрреалистичности которых критика уже сомневается. Вот и все.

Самая, может быть, выразительная фигура «предметного», «натуралистического» сюрреализма — бельгиец Рене Магритт. Он особенно преуспел в создании сильного «шокирующего» впечатления путем сопоставления, сочленения реальностей, которые не могут быть сочленены на самом деле, «взаимоуничтожаются» от такого соотнесения, вызывая у зрителя чувство тревоги, ощущение абсурдности мира. Вот «Угрожающие времена»: на небе, над точно нарисованным морем и морским берегом нависли, выступая из воздушной пелены, огромное кресло, тромбон и обезглавленная статуя. Ужасное впечатление оставляет знаменитое «Насилие» Магритта, полотно, на котором лицо женщины и ее обнаженное тело слиты в одном образе, образе задавленного вопля, бесконечного ужаса. Вот его «Терапевт»: точно выписана фигура старого, явно уставшего человека, присевшего у дороги с палкой в руке и мешком. Все здесь есть, все тщательно нарисовано — но плед и шляпа прикрывают клетку с птичками, занявшую место грудной клетки, туловища и головы. Клетка, птички, в свою очередь, нарисованы с максимальной достоверностью. Вот «Красная модель»: столь же старательно нарисованы ступни, которые переходят, перерастают в не менее старательно нарисованные ботинки (или наоборот — ботинки в ступни).

Андре Бретон с восторгом писал о картинах мексиканской художницы Фриды Кало де Ривера. Среди этих картин, «полностью сюрреалистических», по мнению Бретона, — «То, что дает мне вода»: обыкновенная ванна, из которой выглядывают обыкновенные ноги (если не считать того, что пальцы «замкнуты» как карточные фигуры), окруженные множеством самых различных образов — тут и люди, и растения, и здания, и причудливые корабли, смонтированные в причудливой композиции.

Изображением такого же рода странностей занималась чешская сюрреалистка Туайен (Мария Черминова). Среди ее полотен особенно известна «Спящая». Нарисована фигура девушки с сачком в руках; сачок, голова с длинными волосами, платье — все на месте, нет только тела, нет ног, голова покоится на платье, которое распахнулось, и видна пустота.

Образец «двойного образа», практиковавшегося сюрреалистами, — «Женщина по-кошачьи» Виктора Брауне-ра. Это портрет женщины, черты которой пробиваются сквозь кошачий облик, или же кошка, которую фантазия сюрреалиста вынудила принять облик женщины. Прорастающий в груди этого существа большой белый цветок придает еще одно, загадочное третье значение образу «женщины-кошки». Браунер вообще увлекался изображением лиц, в разных вариантах изуродованных. Он даже собственный портрет нарисовал, выбив себе (на полотне) глаз. Как многие сюрреалисты, Браунер работал в Париже, перебравшись туда в 1930 году из Румынии.

«Паранойя-критический метод», которым Сальвадор Дали обогатил сюрреализм к началу 30-х годов, — разновидность «фигуративного», «вещного» сюрреализма. Сначала Дали попробовал силы в упражнениях чисто автоматического рисования; Дали приступил к фиксации на полотне своих снов, своих reves, фиксации поспешной, чтобы не успело вмешаться сознание. Далее и сложился «метод стихийного иррационального познания, основанный на ассоциации феноменов бреда». В паранойе, в душевном заболевании, Дали увидел возможность «материализации конкретной иррациональности», при которой «я» активно («критично») преобразует реальность, подчиняя ее субъективности, превращая предмет в многозначный символ. Детали своих композиций Дали часто берет из мира реального, «вещного», но превращает их в знаки странного, загадочного мира. Эта задача сформулирована им так: «живопись — ручная фотография конкретной иррациональности и воображаемого мира вообще». Следует обратить внимание на сочетание понятий «фотография» и «иррациональность», «конкретность» и «иррациональность».

На полотнах Дали вызывающе нарушены и смещены объективные пропорции, завязаны неестественные, противоречащие здравому смыслу пространственные отношения, «персонажи» выполняют непривычные роли и в необычном положении оказываются вещи. Один из классических примеров — та роль, которую предназначал часам Дали в картине «Постоянство памяти». На пустынном морском берегу разбросаны циферблаты часов. Разбросаны как тряпки, как намокшее белье. Они изогнуты, распластаны, свернуты, смяты.

Дали, не стесняясь, хозяйничает на полотне. Его монтажи провокационны. Он кромсает природу, то ставя точно скопированную деталь в противоестественное положение, то сочетая ее с деталью неестественной, придуманной. Дали обычно густо насыщает картину «сюрреалистическими предметами», порой похожими на объедки со -стола какого-то исполина, пожиравшего природу. Хотя живопись Дали позже будет «отлучена» от сюрреализма, первоначально именно она точнее всего соответствовала представлениям Бретона о сюрреалистической живописи как о прямом отражении сомнений в реальности реального: между существами «примысливаемыми» (evoque) и «присутствующими» различие, возможно, ощутимо, «о Бретон не считается с ним.

Художники-сюрреалисты нередко вызывают впечатление сильное, но гнетущее, тем что в неестественное положение ставят человека. Словно издеваясь над человеком, сюрреалисты выкручивают его тело, рассекают, меняют местами органы. Особенно часто такие операции проделывались с женским телом, что выдает патологические и эротические наклонности сюрреалистов. Многие их полотна густо наперчены самым откровенным садизмом — женское тело с головой животного, прекрасная женская голова со звериным телом и еще более причудливые композиции. Некоторые полотна Дали тоже кажутся зарисовкой эротических, окрашенных садизмом грез или же ночных сексуальных кошмаров.

Эротичны полотна Ганса Беллмера (художник, перебравшийся из Берлина в Париж), на которых выкручены, сплетены характерные линии и формы женского тела. Обнаженные женщины густо населяют полотна бельгийца Поля Дельво. Он не коверкает, не выгибает их тела так, как Беллмер, он, наподобие де Кирико, расставляет своих «ню» на пустынных улицах загадочного города, тщательно выписывая каждую фигуру. Иногда рядом с обнаженными женскими фигурами расставлены фигуры мужчин, старательно закутанных в тяжелые, плотные одежды.

Скандалами сопровождались экспозиции датского сюрреалиста Вильгельма Фредди. Одним из образцов сюрреалистического надругательства над человеком может считаться картина Фредди «Золя и Жанна Розро». Это подлинно наглядное пособие для изучения патоло-гичности и противоестественности тех «естественных» импульсов, которые ф,иксировали сюрреалисты. На переднем плане — большая полуобнаженная женская фигура, она увенчана омерзительной головой не то лошади, не то коровы, к тому же разукрашенной скопищем каких-то внутренностей или же многоножек, гадких, слепившихся насекомых. Справа от этой уродины — фигура балансирующего, порхающего в воздухе мужчины, слева, в глубине, еще одна уродливая фигура обнаженной женщины, с непомерно крупной одной ногой и огромной кистью руки.

Позже сюрреалистическая эротика сплелась с мистикой, например, на полотнах шведа Макса Вальтера Сванберга, монтировавшего детали женского тела и фантастические сказочные существа.

Закономерно то, что Бретон давал медицинско-фрейдистскую интерпретацию творчества Дали, считая в начале 30-х годов Дали показательной для сюрреалистической живописи фигурой. «Воспроизведение», «объективизация», по мнению Бретона, — это сублимация, позволяющая художнику высвободиться от «тирании объектов» и от неизбежного следствия такой «тирании», невроза. Сублимация с помощью «воспроизведения» — выражение потребности в нарцистической самофиксации и в эротизации окружающего (статья «Случай» Дали», 1936).

Скандальные поздние композиции Дали — это тоже «сюрреалистические объекты», но чем далее, тем более они приобретали вид откровенно несерьезный, шутовской. Дали сочинял и «существа-объекты» с «аэродинамическими свойствами». В 1938 году Дали выставил «Дождливое такси»; сидевшая в такси блондинка (муляж) была облеплена настоящими улитками. В таких экспериментах Дали подтвердилась склонность многих сюрреалистов к созданию «объектов», «предметов», которые несли бы печать эротизма — так происходило «воссоединение субъективного и объективного».

На этом пути и расцвело откровенно скандальное позднее «творчество» Дали. Вот один из «рецептов» Дали: надо взять «воздушную кукурузу и свиней, червей и рыб, гремящий мотоцикл, 40 литров шоколадного сиропа, вооруженного метлой помощника, только в бикини одетую брюнетку и 4,5 метра холста». Чем не шокирующие «сюрреалистические предметы»? чем не коллажи?

Создание «сюрреалистических объектов» привело некоторых художников к тому, что можно назвать сюрреалистической скульптурой. «Рельефы» (Ганс Арп), становясь подвижными и приобретая объем, преображались в скульптуру. Ответвление этих занятий — «намазывание», нанесение различных материалов на плоскость (камни, веревки и пр.). Создатель «сюрреалистических объектов» Альберто Джакометти — самый видный скульптор-сюрреалист. В 1930 году Джакометти соорудил «Время следов» — «подвижный и безмолвный» «сюрреалистический предмет», «абсолютно воображаемый», по словам его создателя: подвешенный довольно большой шарик касается лежащей на ровной поверхности изогнутой полумесяцем формы. За сим последовали другие объемные «предметы» Джакометти.

Сюрреалисты пытались проявить себя и в области архитектуры, проектировали монументы и целые города. Бретон предлагал заменить Вандомскую колонну заводской трубой, на которую взбирается обнаженная женщина. Дали спроектировал комнату, которая была вместе с тем лицом женщины. Особенно заботились сюрреалисты о проектировании и оформлении своих выставок, создавая соответствующие помещения, которые были чем-то вроде сюрреалистических «предметов» и насыщены они были предметами, в частности, сюрреалистической мебелью (например, «Стол-волк» В. Браунера — стол занимает место туловища волка, голова и хвост которого обрамляют этот стол).

Макс Эрнст придумал коллаж, «свой», сюрреалистический коллаж. Но он еще изобрел и «frottage» («натирание») — листки бумаги, покрытые графитом, прикладываются без всякой системы на пластинки, на твердый, c прожилками материал, который оставляет след. Возникающие при этом изображения теряли, по заявлению Эрнста, всякую связь с материалами, с помощью которых и на которых они отпечатывались, приобретая облик «первоначального наваждения». Эрнст использовал разные материалы для своих «фроттажей», пытаясь выявить скрытые за материей первоначальные импульсы, а вместе с тем и расшифровать с помощью получаемых образов свою собственную суть, свое подсознание.

Эрнст считал «фроттаж» приемом, соответствующим принципу «автоматического письма». Во всяком случае это один из многих, придуманных сюрреалистами способов превращения творческого акта в нечто подвластное только случаю, в нечто чуждое какой бы то ни было социальной и нравственной, а также эстетической задаче. Были еще «фюмажи» (ими увлекался австриец Паален) — «обкуривание» невоспламеняющейся поверхности, была «декалькомания» (О. Домингес с Канарских островов) — закладывание чистого листа бумаги на лист, только что покрытый краской, которая наносится «быстрыми и как можно менее управляемыми движениями», и т. п. Во всех случаях задача сводилась к тому, чтобы получить неожиданный результат, который никак не контролируется разумом, не зависит от воли художника, даже от орудий производства — кисти, краски.

Результат этот должен был увести искусство от какой бы то ни было содержательности, внятности. Во всех случаях — порвать с живописью, которая казалась сюрреалистам анахронизмом. При всех этих приемах заметно прокладывающее себе путь тяготение к стихийному, инстинктивному, к обнажению подсознания. Бретон позднее именно в декалькомании Домингеса, в упражнениях В. Паалена видел обнадеживающее утверждение «автоматизма», считая, что коллажи и «паранойя-критический метод» слишком рациональны для истинного сюрреализма.

С течением времени Бретон все заметнее отдавал предпочтение «непосредственному» в живописи, тому, что очевиднее связано с «автоматической» основой сюрреалистического творчества. Так, в 1944 году творчество чилийца Матта (Матта родился и учился в Чили, но затем отправился в Европу, где сблизился с сюрреалистами; он был активным участником группы, когда сюрреалисты обосновались в США), его «Психологический мор-фологизм», более или менее абстрактные полотна, заполненные цветными пятнами или странными, человекоподобными фигурами, Бретон противопоставлял «ретроградной» живописи по «паранойя-критическому методу».

В этом же, в «автоматизме», он видел причину популярности Ива Танги. Вот творческий акт в изображении Ива Танги: «Моя живопись не перестает быть тем, чем всегда была: чистой интуицией. Когда я начинаю писать картину, я не знаю, чем она может стать... Все взаимосвязывается вне моего сознательного вмешательства. Я не имею представления о целом, я не вижу его до того, как последний раз притронусь кистью. Лишь после этого картина раскрывает себя и меня раскрывает мне самому... Я ничего не ожидаю от моих размышлений, но уверен в моих рефлексах»(*«La querelle du realisme» Paris, 1936, p. 185*).

Вторым из двух главных направлений сюрреалистической живописи, систематизирующим различную технику, и было направление, которое на первый взгляд кажется трудно с первым, «предметным», совместимым. Там царство точно скопированных реальных предметов, натуралистическое их фотографирование, здесь же, наоборот, никакой внешней схожести, все абстрактно, непохоже. Это по убеждению сюрреалистов и есть слепок с подсознания, попытка прямого его выражения. А вместе с тем и прямой фиксации «удаленной воли»(*«Моя рука — инструмент удаленной воли», — писал Поль Клее, художник, близкий сюрреализму, оказавший влияние на сюрреалистов*), того, якобы объективно существующего «чудесного», что сливается с подсознанием в комплексе сюрреалистической субъективно-объективной «тайны». Сюрреалистические сновидения принимали видимость то паранойя-критического блуждания субъекта среди вещного мира, то туманных «грез», населенных ни на что не похожими существами. Впрочем, существа эти тоже «сюрреалистические объекты», хотя и мало похожие «а «предметы». Надо, однако, сказать, что склонность к созданию таких абстракций, таких «нефигуративных» образов внутреннего состояния обнаруживали и дадаисты. Эта склонность в истории сюрреализма постоянно сочетается с одержимостью вещами, с «ready-made», назойливой «фигуративностью». Вспомним Дадаиста Ганса Арпа, его навязчивую идею, вынуждавшую художника придумывать разные способы прямой проекции подсознательного на бумагу, на дерево. Так возникли абстрактные, расплывчатые «рельефы» Арпа, сочетания пятен, форм, изогнутых линий, за которыми «нет ничего», по словам самого Арпа. «Автоматические» рисунки создавал Андре Массой. Затем он изобрел «песчаные картины»: на нарисованное полотно брызгал клей, а потом посыпал песком, который прилипал в разных местах Правда, это уже «техника», на «автоматическое письмо» песчаные сооружения Массона не очень-то похожи. Строго говоря, только такие «произведения», как «рельефы» Арпа, рисунки Массона, можно считать плодом «автоматического письма». И все же сюрреалистов их кредо подталкивало в направлении абстрактности, бесформенности, «нефигуративности». Но, становясь абстрактной, «нефигуративной», живопись переставала убеждать в том, что «чудесное» насыщает именно реальность, что сюрреальность — это воссоединение реальности и «грез». Таким образом, и влечение к «фигуративности», к «вещности» было неизбежным для сюрреалистов. Чем более «вещными» были полотна сюрреалиста, тем менее они убеждали в том, что сработаны «автоматически», что выявляется инстинкт, что выплескивается «я». Ведь недаром одно из обоснований абстракционизма сводится к тому, что абстрактность — результат прямого выявления подсознательного на полотне.

Такова живопись Ива Танги. На пустынном, безбрежном пространстве, в пустоте, чуть конкретизированной похожестью на пески пустыни, на морской пляж, на берег бесконечного океана, Танги разбрасывает странные фигурки, в которых невозможно узнать что-либо или кого-либо из реального мира. То ли это живые существа, то ли это каменные, отточенные ветром и дождем глыбы, то ли символы растительного, то ли животного мира. Художник возвращает нас к какой-то изначальности, к примитиву, к миру личинок, червячков, кораллов, окостеневших существ, косточек, закорючек. Все эти элементы разбросаны на поверхности, представлены в трех измерениях, вроде бы разыгрывают какую-то драму. Танги и называл свои полотна соответствующим образом «Сцена», «Медлительные дни», «Мама, папа ранен!».

«Что такое эти образы?» — спрашивал Вретон, размышляя об искусстве Танги. Он видел их «у тех предков, где сознание отказывается от каких бы то ни было заимствований из внешнего мира, где человек хочет искать аргументы только в своем собственном существовании, в сфере чистых форм.., Нет ни пейзажа. Ни даже горизонта. Есть только наше бесконечное подозрение, которое все охватывает»(*Breton A. Le surrealisme et la peinture. New York, 1945, p. 73.*). Бретон настаивал, однако, на том, что Танги не абстрактен, но конкретен, на том, что Танги дает возможность «увидеть».

Поселившийся в 1920 году в Париже (он вернулся на родину, когда гитлеровцы оккупировали Францию) испанец Хуан Миро тоже рисовал символические фигурки. Но в них больше жизни, больше поэзии и юмора. Миро не пугает, а забавляет, особенно в начале творчества. Иногда картины Миро кажутся плодом детского, наивного воображения, детской, а не сюрреалистической непосредственности. Порой фигурки на его картинах явно близки сюрреалистической символике, близки Таити — тоже какой-то примитив, какие-то личинки, насекомые, жучки, правда, больше напоминающие живые существа. Некоторые полотна («Вспаханная земля») населяют множество «смонтированных», разбросанных по одномерному пространству предметов, каждый из которых живет своей жизнью.

Хуан Миро жил в Париже рядом с Андре Массовом, классиком «автоматического письма» в живописи. «Через него я познакомился с сюрреалистами. Но я не подписал ни одного из их манифестов. ...В чем состоит влияние сюрреализма на меня? В победе над видимой реальностью». В 30-е годы рука Миро стала выводить фигуры, резко деформированные, кажущиеся карикатурой на человека, схемой человека, нарочито искривленной и уродливой. Затем он создал много вариантов «созвездий», пытаясь воплотить музыку языком живописи, нарисовать созвучия цветовых пятен, фигур, линий.

Автор воспоминаний «Жизнь среди сюрреалистов» американский литератор Метью Джозефсон писал: «Через четверть века (после середины 20-х годов. — Л. А.) я с ужасом обнаружил, что служители нового культа абстрактного экспрессионизма в Америке погрузились в тот же самый сумбур автоматизма и подсознания, который ввели сюрреалисты. Американцы, на которых повлияло искусство сюрреалистов и дадаистов, избегали, однако, социального радикализма их предшественников»(*Josephson M. Life among the Surrealists,,p. 224.*).

Именно американцам, так сильно отставшим от европейских новинок, довелось до крайней степени довести крайние точки сюрреалистической живописи — тяготение к натуралистически скопированному объекту ,и тяготение к абстрактности. «В годы второй мировой войны и еще более в послевоенные пятнадцать лет сюрреализм, в котором крайние антиреалисты подозревали наличие опасных склонностей к заимствованию из реального мира хотя бы разрозненных его деталей, был чрезвычайно энергично оттеснен широкой волной чисто абстрактного искусства»(*Чегодаев А. Д. Искусство Соединенных Штатов Америки от войны за независимость до наших дней. М, 1960, с. 100.*). Однако традиция сюрреализма не исчезла, она ушла в фундамент американского абстракционизма, породив самую нашумевшую в послевоенные годы школу американского модернизма — «абстрактный экспрессионизм» с доведенным до предела принципом интуитивизма, стихийности творческого акта. Разбрызгивая по полотну краску, Поллок повторил то, что почти за полвека до него делал, например, Ганс Арп. Правда, Поллок вложил в это занятие чисто американскую масштабность. «Когда я внутри моей живописи, я не осознаю то, что я делаю», — писал Поллок, признаваясь, что его «привлекали некоторые европейские художники (Пикассо, Миро), ибо они считали бессознательное источником искусства».

Сошлемся на авторитет знатока и поклонника модернизма, для которого «чистый автоматизм» Поллока, — «не лишенное величия» (здесь сказывается поклонник) «отрицание искусства живописи» (здесь сказывается знаток)(*Ragоn M. L'aventure de 1'art abstrait. Paris, 1956, p. 335..*). Итак — «отрицание искусства живописи».

Другая нашумевшая школа американского модернизма — «поп-арт» (Раушенберг и др.) — кажется отрицанием, опровержением «абстрактного экспрессионизма». «Поп-арт» и возник как оппозиция абстракционизму, на основе культа современности, повседневности, реальности. Но в «поп-арте» нетрудно видеть также преувеличенное, гиперболизированное, дадаистское и сюрреалистическое преклонение перед вещью, перед «ready-made» Старые, как XX век, коллажи вновь пошли в дело. Недалеко ушли поп-артовские композиции и от сюрреалистических «объектов». Показательно, что на сюрреалистической выставке в Париже в 1959 году фигурировали и поп-артисты, вскоре ставшие известными, в том числе сам Раушенберг.

Но и на этом крыле современной живописи происходит «отрицание искусства живописи».

Оба крыла послевоенного американского «модерна», развивая опыт и традицию сюрреализма, дали недвусмысленный ответ на вопрос о перспективности этой традиции.

\* \* \*

Считая искусство последним козырем сюрреализма, логически конечным пунктом его социальных и философских блужданий, мы вовсе не считаем сюрреализм какой-то особенно благоприятной для искусства художественной школой. Скорее наоборот — при всем очевидном влиянии сюрреализма на искусство Сюрреализм стал неоспоримым фактом искусства. Но не следует забывать об истории сюрреализма, об истории постоянных уходов из сюрреализма одаренных писателей. Талант и сюрреализм оказались трудно совместимыми понятиями.

Можно понять специалиста по французской поэзии, который писал: «По счастью, среди сюрреалистов... были поэты». «По счастью» не только в том смысле, что, несмотря на всевозможные претензии сюрреализма как в сфере политики, так и в сфере философии, он в конце концов оказался явлением искусства, только искусства. «По счастью» и потому, что, если окинуть взором всю историю сюрреализма, то вырисовывается достаточно определенный вывод: даже поэзия развивалась скорее вопреки, чем благодаря сюрреализму. Ведь сюрреализм покидали не политические деятели, а художники.

Да, искусство, «сюрреалистический предмет», сюрреалистический образ — вот что было последним доказательством существования «сюрреальности» и «абсолютной свободы». Сюрреализм оставил след там, где удалось отработать особый эффект неожиданности и создать впечатление «сюрреальности» путем соединения разнородных элементов, разрушения объективных связей, временных и пространственных соотношений, где удалось «поглотить» реальность, материю — т. е. в искусстве. Но ведь «сюрреальность» в искусстве — плод воображения, всего-навсего художественный образ. Сюрреалисты оказались «всесильными», способными на реализацию своих претензий на «тотальность», на утверждение «нового бытия» только в сфере воображения — бытие и на этот раз доказало свою первичность относительно сознания. «Новое бытие» стало всего-навсего содержанием сюрреалистических произведений, в которых их создатели действительно демонстрировали свою «абсолютную свободу», вступая в соревнование с самим богом. Но бог, по известной легенде, творил мир — сюрреалисты же сочиняли стихи или создавали картины.

На самом деле сюрреализм не освободил искусство от объективных и субъективных его ограничений. Более того, он закрепостил и огрубил творческий акт. Каждый может быть поэтом, считали сюрреалисты. Каждый может слушать голос своего подсознания, но будет ли поэзией то, что сообщит голос каждого?

«Нивесть какая девица... в две минуты нацарапает так называемое сюрреалистическое стихотворение... Но как быть уверенным, что и настоящий поэт-сюрреалист не довольствовался тем, что подменил какой-нибудь уловкой внутренний голос, истинное эхо которого до него так и не дошло? Важность этого вопроса... еще и теперь, через двадцать лет, продолжает мучить Андре Бретона»(*Mauriас С. Andre Breton, Paris, 1949, p. 126.*).

Клод Мориак, известный современный французский писатель из школы «нового романа», сообщающий об этих муках Бретона, при всей своей симпатии к Бретону и к сюрреализму не может ответить на этот поставленный им и поистине роковой для сюрреализма вопрос. «В какой пропорции» оказывается в искусстве сюрреализма искусственное и подлинное?

Вопрос поистине роковой, и «невозможно установить долю обмана и мистификации в сюрреализме». Если «нивесть какая девица» возьмет и «нацарапает» сюрреалистическое стихотворение, если и поэт-сюрреалист «царапает» его, не вслушиваясь во «внутренние голоса», то что же остается от всего сооружения, которое Бретон и его сподвижники воздвигали десятки лет? Тогда здание рушится и из-под его обломков трудно будет извлечь Андре Бретона.

Тогда остается только прием, оригинальный и занятный технический прием, с большим или меньшим успехом опробованный сюрреалистами. Сюрреализм «имеет тенденцию пренебрегать открытием, что было его первоначальной целью, в пользу инструмента, позволяющего ему достичь этого открытия»(*Мauriас С Andre Breton, p. 208.*). Верно, но почему это произошло? Средства стали целью, а сюрреализм — ремесленным училищем, школой технических навыков не потому, что цель хороша, а средства — не очень. Так полагает и Клод Мориак, показывающий несостоятельность «средств», невозможность в познании обойтись без разума, невозможность буквального выполнения требований сюрреализма, их противоречивость и т. п. Сюрреализм «искусственность и произвол называет поэзией» не потому, что не годен поэтический инструмент, а потому, что ему так и не удалось открыть «сверхреальность», слишком часто оказывающуюся просто плодом воображения, нередко больного воображения. Вот почему «мы в потемках и Брегон вместе с нами», — как сообщает Клод Мориак. Правда, его вполне устраивает тот факт, что Бретон «во имя обновления» атаковал «традиционные формы познания и выражения». Для него это «сверхчеловеческое», «гигантское предприятие», — даже если в итоге его кромешная тьма.

Допустим, что это так, но ведь в потемках, в которые сюрреализм погружает человека, без труда можно разглядеть истины старого мира, не только не исчезнувшие, но даже как бы воскрешенные «сверхчеловеческим» усилием Бретона и его соратников. Сюрреализм — один из самых любопытных казусов XX века. Это могучее усилие, использовавшее авторитет революционного века, вдохновленное нашим веком, усилие, целью которого, как казалось, было выполнение благородных задач — преобразование общества, преобразование человека, преобразование искусства — поразительно мало что дало, как-то растворилось в атмосфере XX века

А ведь так много было обещано! Не этими ли обещаниями и привлекателен сюрреализм? Не оказывается ли появление слова «сюрреализм» на стенах «молодежных» кварталов Парижа символом той афишированной щедрости, которой всегда отличался сюрреализм, увлекавший молодые сердца дерзкими, вызывающими лозунгами, в коих все было абсолютно — абсолютная свобода, тотальное преобразование? Была обещана беспрецедентная искренность, «неподдельность» творческого акта, было обещано обретение себя погружением в неизведанные глубины «я», было обещано многое другое. Но что же было выполнено?

Сюрреализм не оплатил по тем счетам, которые были предъявлены ему нашим веком. Он не оправдал надежд, которые были возложены на него немалым числом талантливых художников XX столения. Поэтому они уходили, обретая зрелость Сюрреализм же остался символом скорее незрелости, чем юности.

Незрелостью отдают все ныне возрождаемые, точнее говоря, повторяемые лозунги сюрреализма. Уже звучали и отзвучали призывы, которые иным — по молодости лет — кажутся свежими, а ведь именно они привели сюрреализм в то состояние, в котором он ныне пребывает и которое вынуждает многих наблюдательных людей утверждать, что сюрреализм умер.

Близость движения так называемых «новых левых» 60-х годов левому, «авангардистскому» движению 10-х — 20-х годов — факт установленный. Подмечено, в частности, объединяющее и тех, и других стремление к высвобождению «нутра», некой сути, незапятнанной прикосновением идеологий, значений, смысла. «Здесь спонтани-руют» — спонтанируют сегодняшние крайние левые, потянув всю ниточку авангардизма, рожденного кризисом времени первой мировой войны, от нигилизма дадаистов с их заменой искусства вещью как таковой до сюрреалистического фантазирования. Поиски «нутра», очищенного от идеологий, стали явной приметой кризиса, кризиса буржуазного общества и периодически обостряющегося ощущения безысходности.

История сюрреализма со всей очевидностью показывает, что невозможно соединить подлинно революционную практику, последовательную борьбу против буржуазного общества с такой теоретической основой, с анархически очищенным от идеологий «нутром», с фрейдизмом как философией и мировоззрением, с любым вариантом «чистого искусства».

Лозунги повторяются. Но история не повторяется. К началу второй половины XX века мир не тот, каким он был в начале века. Даже буквально повторяемые лозунги в разных условиях звучат по-разному. Анархизм— и сюрреализм — в ходе истории без труда оставляют одежды «юношеского», романтического бунта и преобразуются в реальность, реальность террора, мракобесия, насилия. «Да здравствует насилие!» — звучит среди лозунгов сегодняшнего левачества. Сюрреализм превращается в составную часть ожесточенной политической борьбы, где важнее намерений то, что значат они на самом деле, где есть железная логика борьбы, подчиняясь которой «сюрреализирующие» оказываются не слева, а справа, там, где антикоммунистические провокации и политический шантаж.

Ныне сюрреализм сам себе не принадлежит. Романтическое преобразование реальности в «сюрреальность» вело не только к «прямой поповщине», оно завершилось обуржуазиванием бунтарского течения. Бретон и его единомышленники так и не выбрались из колеи давнишней французской эстетической традиции, переносившей революцию в область искусства, а потому без труда адаптированной буржуазным обществом. Лозунги абсолютного бунта рассыпались красочным фейерверком, оживляющим блеклые и однообразные тона нынешнего «потребительского» общества.

# Сюрреализм

# Библиография

(*В списке указаны лишь те книги о сюрреализме, которые были доступны автору во время подготовки рукописи.*)

Alexandra M. Memoire d'un surrealiste. Paris, 1968.

Alexandrian S. L'art surrealiste. Paris, 1969.

A1quiё F. Philosophie du surrealisme. Paris, 1955.

Arp H. Dada. Dichtung und Chronich der Grunder. Zurich, 1957.

Вa1akian A. Literary Origins of Surrealism. New York, 1947.

Вa1akian A. Surrealism: the Road to the Absolute. New York, 1959.

Bedouin J.-L. Andre Breton. Paris, 1955.

Bedouin J.-L. Vingt ans du surrealisme. 1939—1959. Paris. 1961.

Behar H. Etude sur le theatre dada et surrealiste. Paris, 1967.

Вehar H. Roger Vitrac. Un reprouve du surrealisme. Paris, 1966.

Carrouges M. Andre Breton et les donnees fondamentales du surrealisme. Paris, 1950.

Caws M. A. Surrealism and the Literary Imagination. Paris, 1966.

Cazaux J. Surrealisme et psychologie. Paris, 1938.

Cuampigny R. Pour une esthetique de 1'essai. Paris, 1967.

Cirlot J.-E. Dictionario de los ismos Buenes Aires, 1949.

Сir1оt J.-E. Introduction al surrealismo. Madrid, 1953.

Cirlot J.-E. La pintura surrealista. Barcelona, 1955.

Clancier G. - E. De Rimbaud au surrealisme. Panorama critique. Paris, 1959.

Crispolti E. 11 surrealismo. Milano, 1967.

Duits С h Andre Breton a-t-il dit passe? Paris, 1969.

Duplessis Y. Le surrealisme. Paris, 1964.

Estienne Ch. Le surrealisme. Paris, 1956. «Europe». 1968, novembre — decembre. Surrealisme.

Fortini F. II movimento surrealista. Milano, 1959.

Gavillet A. La litterature au defi. Aragon surrealiste. Paris, 1957.

Gershman H. S. A Bibliography of the Surrealist Revolution in France. Ann Arbor, 1969.

Gershman H. S. The Surrealist Revolutiot; in France. Ann Arbor, 1969.

Gindine Y. Aragon, prosateur surrealiste. Geneve, 1966.

Hugnet G. L'aventure dada (1916-1922). Paris, 1957.

Hugnet G. Petite anthologie poetique du surrealisme. Paris, 1934.

11ie P. The Surrealist Mode in Spanish Literature. Ann Arbor, 1968.

Janis S. Abstract and Surrealist Art in America. New York, 1944.

Jean M. Histoire de la peinture surrealiste. Paris, 1959.

Josephson M. Life among the Surrealists. New York, 1962.

Kapidzic-Osmanagic H. Le surrealisme serbe et ses rapports avec le surrealisme frangais. Paris, 1968.

Кi11ang A. D'amour de poesie. L'univers des metamorphoses dans

1'oeuvre surrealiste de Paul Eluard, Paris, 1969.

Kyrou A. Le surrealisme au cinema. Paris, 1963.

Lacote R. Tristan Tzara. Paris, 1952.

Larrea J. El surrealismo entre viejo у nuevo mundo. Mexico, 1944.

Lemaitre G.-E. From Cubism to Surrealism in French Literature. Cambridge, 1945.

Matthews J.-H. Surrealism and the Novel. Ann Arbor, 1966.

Matthews J.-H. Surrealist Poetry in France. New York, 1969.

Mauriас С. Andre Breton. Paris, 1949.

Miguel A. Achille Chavee. Paris, 1969.

Nadeau M. Histoire du surrealisme. Paris, 1964.

Raymond M. De Baudelaire au surrealisme. Paris, 1933.

Raynal M. Peinture moderne. Geneve, 1953.

Read H. Histoire de la peinture moderne. Paris, 1960.

Richter H. Dada-Kunst und Antikunst. Koln, 1964.

Sanouillet M. Dada. 1915—1923. Paris, 1969.

Sanouillet M. Dada a Paris. Paris, 1965.

Sanouillet M. Francis Picabia et «391». Paris, 1966.

Schifferli P. Das war Dada. Dichtungen und Dokumente. Munchen, 1963.

Torre G. de t Que es el superrealismo? Buenes Aires, 1955.

Tzara T. Le surrealisme et 1'apres-guerre. Paris, 1948.

Vai11and R. Le surrealisme centre la revolution. Paris, 1948.

Verkauf V. Dada. Monograph of a Movement. London, 1957.