

На правах рукописи

ГОРЕЛОВ Олег Сергеевич

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

Специальность 10.01.01 – Русская литература

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
доктора филологических наук

Иваново – 2020

Работа выполнена в ФГБОУ ВО
«Ивановский государственный университет»

Научный консультант: доктор филологических наук, профессор
Тюленева Елена Михайловна

Официальные оппоненты: **Голубков Сергей Алексеевич**
доктор филологических наук, профессор,
профессор кафедры русской и зарубежной ли-
тературы и связей с общественностью
ФГАОУ ВО «Самарский национальный иссле-
довательский университет имени академика
С.П. Королева»

Иванюк Борис Павлович
доктор филологических наук, профессор,
профессор кафедры литературоведения и жур-
налистики ФГБОУ ВО «Елецкий государ-
ственный университет имени И.А. Бунина»

Орлицкий Юрий Борисович
доктор филологических наук, доцент,
ведущий научный сотрудник учебно-научной
лаборатории мандельштамоведения ФГБОУ
ВО «Российский государственный гуманитар-
ный университет»

Ведущая организация: ФГБОУ ВО «Ярославский государственный
педагогический университет имени
К.Д. Ушинского»

Защита состоится 1 апреля 2021 года в 12-00 часов на заседании диссертацион-
ного совета Д 212.062.04 при Ивановском государственном университете по ад-
ресу: 153025, г. Иваново, ул. Тимирязева, д. 5А, ауд. 506.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке университета и на
сайте ФГБОУ ВО «Ивановский государственный университет»:
http://ivanovo.ac.ru/sveden/struct/dissertational_councils/1495/2020.php

Автореферат разослан «___» _____ 20__ г.

Ученый секретарь
диссертационного совета



Д.Л. Лакербай

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Отсутствие в России сюрреалистических групп не мешает компаративистскому анализу художественного мышления и поэтик, а различие сюрреализма как исторического литературно-художественного направления и сюрреализма как стиля в искусстве дает возможность ставить вопрос о сюрреалистическом в русской литературе¹.

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

В русской литературе, в частности из-за отсутствия организованного сюрреалистического движения, гораздо чаще актуализировался именно код, а не сюрреалистическая эстетическая система, поэтому задача выявления этих имплицитных связей остается, но при этом необходимо избегать попыток «записать в сюрреалисты» задним числом. В центре исследовательского размышления должна находиться сама концепция сюрреалистического и ее реализация, актуализация, трансформация в текстах XX и XXI веков.

Основной круг авторов русской литературы XX века, сравниваемых с сюрреализмом, – это поэты символистского, но в большей мере *экспрессионистского* и *постсимволистского* искусства. Очевидны и хорошо изучены сближения сюрреализма с *авангардными течениями и стилями* русского искусства: от футуризма до ОБЭРИУ (особенно Д. Хармс и Н. Заболоцкий, а также авторы в разной степени близкие к ОБЭРИУ и не исчерпывающиеся этой связью: И. Аксенов, Г. Оболдуев, П. Зальцман).

Отдельной исследовательской подтемой является сюрреализм в литературе русского зарубежья (С. Шаршун, Г. Иванов, Г. Газданов, Н. Оцуп, В. Яновский и др.). Конечно, центральная в этом отношении фигура – Б. Поплавский. Были

¹ Фостер Л.А. К вопросу о сюрреализме в русской литературе // American Contributions to the Seventh International Congress of Slavists. Warsaw, August 21-27, 1973. Vol. 2. The Hague; Paris: Mouton, 1973. P. 199-220; Чагин А.И. Русский сюрреализм: миф или реальность? // Сюрреализм и авангард: материалы российско-французского коллоквиума, состоявшегося в Институте мировой литературы. М.: ГИТИС, 1999. С. 133-148; Karlinsky S. Surrealism in Twentieth-Century Russian Poetry: Churilin, Zabolotskii, Poplavskii // Slavic review. 1967. Vol. 26. № 4. P. 605-617.

уже отмечены реальные знакомства и общие влияния эстетики сюрреализма на поэта (С.А. Карлинский), появлялись сопоставительные исследования частных образов и мотивов, а также обзорные статьи, определяющие путь и характер эволюции сюрреалистического в художественном письме Поплавского (Е.Л. Менегальдо, Л.В. Сыроватко). Поэты последующих поколений отмечают те нюансы, которые позволяют определить структурную особенность и даже цену обращения русских авторов к сюрреализации. Так, В. Кондратьев пишет, если автоматизм, записи снов, фроттаж в сюрреализме были сопряжены с существованием *группы*, то «Поплавскому автоматизм и вхождение в настоящую жизнь через сновидение позволили, наоборот, *обособиться* в своем одиночестве и прийти в то же самое время к очень ясной и внятной формуле собственного искусства». И действительно, в русской литературе желание сюрреалистического выступает симптомом неуместности и неписываемости автора в контекст или мучительного поиска этого контекста (поэты и писатели круга М. Кузмина, С. Кржижановский, М. Цветаева, А. Платонов, Ю. Одарченко, Л. Аронзон, Л. Шваб, сам В. Кондратьев и др.).

Особенный интерес при исследовании авторов-«ровесников» сюрреализма должны представлять те, кого можно отнести к *семантической поэзии* (О. Мандельштам, М. Кузмин, К. Вагинов, А. Николев и др.). Мандельштамоведение в принципе можно рассматривать потенциальным источником новых сведений по складыванию сюрреалистического кода. В центре внимания при этом должны оказаться детская оптика, приводящая к интонации удивления, и сходный аффект, порождающийся специфической смыслово-«ошеломляющей» образностью; метонимическая логика развертывания образов, подчеркивающая их семантическую значимость; стремление мыслить «пропущенными звеньями» и «знакомить слова друг с другом»; атеологический характер поэтического мировоззрения; «лефоакмеизм», который в поздней поэзии Мандельштама с загнанной, но освобождающейся в этом отчаянии и реляционирующей лирической субъектностью, все чаще подходит к сюрфоакмеизму.

«Гераклитовы метафоры», которые Мандельштам описал в «Разговоре о Данте» и которые встречаются в его собственной поэзии, отразятся во второй половине века у *метареалистов*. Разрабатываемая ими и широко применяемая метабола позволяла вскрывать всеобщую аналогию, метонимизировать отношения между объектами и даже реальностями, что снаружи представляется как «сближение удаленных друг от друга реальностей» (П. Реверди). При этом метабола может быть соотнесена с верой сюрреалистов в возможность вполне практической, тактильной – грёзовой реализации чудесного.

Сюрреалистический ракурс исследования задействуется нередко и при обращении к русским версиям *постмодернистского искусства*, концептуализма, минимализма, китча, поп-арта, трансгрессивной литературы и т.д. Сама критика западного, аристотелевского мышления, несмотря на различия в методологии, позволяет обратить внимание на пересечения сюрреалистической теории и философии постструктурализма. При этом сюрреализм не разделяет «уныния постмодернизма» (Р. Гейро), и в этой неосюрреалистской борьбе против песси-

мизма и корреляционизма совпадает с некоторыми исканиями реалистического поворота в философии уже 2000-2010-х годов.

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

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

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

Объект исследования: сюрреалистический стиль письма и мышления русскоязычных авторов XX и XXI веков.

Предмет исследования: феномен сюрреалистического кода и его художественные реализации.

Диссертация построена на **материале** поэтических, а также прозаических текстов авторов 1920-х – 2010-х гг., систематически использующих поэтическую логику письма и/или проблематизирующих границы между прозой и поэзией. Это объясняется тем, что и сами сюрреалисты наследовали новой традиции французской поэзии – верлибру, который вбирал в поле своего притяжения и *vers-prose* (стихо-проза), и *prose* (прозо-стихи или прозы), а также эссеистическое искусство. Само *поэтическое* воспринимается в работе как наиболее открытое для поиска и эксперимента поле литературы, в котором и проявляет себя такой специфический стилевой код, как сюрреалистический. При этом в качестве материала были выбраны те авторские поэтики, в которых контакт с сюрреалистическим кодом заметен и обладает репрезентативной уникальностью. Существенными критериями не признавались ни плотность этого контак-

та, ни его осознанность/неосознанность, ни наличие/отсутствие консенсуса в науке по поводу присутствия сюрреалистического элемента в той или иной авторской практике.

Цель диссертационного исследования – обосновать феномен сюрреалистического кода и охарактеризовать его эволюцию в русской литературе.

Структура исследования обуславливается последовательным решением следующих **задач**:

- 1) определить содержание, структуру и функционирование сюрреалистического кода;
- 2) проанализировать базовые и вариативные принципы кода;
- 3) выявить процесс формирования сюрреалистического кода в русской литературе 1920-30-х годов и обозначить условия, способствующие его реализации в дальнейшем;
- 4) изучить способы реконцептуализации основных сюрреалистических категорий в литературе второй половины XX века;
- 5) раскрыть потенциал и возможности сюрреализаций в новейшей русской поэзии.

Методология и методы исследования. При решении теоретической задачи обоснования феномена сюрреалистического кода применялись типологический, системно-структурный методы и метод моделирования. Анализ функционирования и реализации кода основывался на комплексном методе, объединяющем сравнительно-исторический, историко-генетический, феноменологический, структуралистский методы. Нюансировка и выявление латентных переменных кода осуществлялись с помощью имманентного и интермедиального анализов текста.

В основу нашего понимания кода легли разработки этого понятия в семиотике и теории коммуникации (Ф. де Соссюр, Р.О. Якобсон, Ю.М. Лотман, У. Эко и др.), а также лингвокультурологии (С.М. Толстая, М.Л. Ковшова, В.Н. Телия, М.В. Пименова, В.А. Маслова).

Источниками осмысления сюрреалистической эстетической системы стали работы как зарубежных (Ж. Шенье-Жандрон, А. и О. Вирмо, Ф. Алькье, А. Балакян, М.Э. Коус, В. Беньямин, П. Бюргер, Р. Краусс, Ж. Женетт и др.), так и отечественных ученых (Л.Г. Андреев, Е.Д. Гальцова, С.Б. Дубин, С.Л. Фокин, В.И. Пинковский, С.Н. Зенкин, А.Б. Базилевский, Т.В. Балашова, С.А. Исаев, А.К. Якимович и др.).

Важной методологической базой в области поэзии XX-XXI вв. стали работы И.В. Кукулина, В.Г. Кулакова, Ю.Б. Орлицкого, А.А. Житенева, Л.В. Зубовой, М.Б. Ямпольского, В.Л. Лехциера, К.М. Корчагина, Д.В. Кузьмина, Д.М. Давыдова, Н.А. Фатеевой, О.И. Северской и др.

Научная новизна состоит в следующем:

- 1) предлагается новый подход к выявлению сюрреалистической компоненты в художественных текстах русской литературы. Вместо переменных параметров опора теперь делается на универсальные, устойчивые принципы стилового сюрреалистического кода. Впервые разведены и определены понятия сюрреалистического стилового кода и собственно сюрреалистического стиля;

2) предпринят комплексный анализ концептуальной и эстетической программы сюрреалистического искусства. Благодаря сюрсистемному и кодовому анализу обозначены основные этапы сюрреализаций и обнаружены новые связи между авторскими поэтиками;

3) впервые художественные практики советского андеграунда и новейшей инновативной поэзии системно соотносятся с кодовым уровнем сюрреалистического искусства;

4) впервые вопрос о характере взаимодействия русскоязычных авторов с сюрреалистическими принципами письма и мышления рассмотрен целостно и систематически.

Теоретическая значимость работы состоит в разработке понятия сюрреалистического кода, выявлении его базовых принципов и принципов-смещений. В работе систематизирована концептосфера сюрреализма и обозначены разные типы сюрреалистических понятий, составляющих единую систему – сюрсистему. Предложена модель сюрсистемного анализа художественного образа, мотива, текста. Продемонстрированы возможности взаимодействий между кодом, сюрсистемой и непосредственно текстом.

Практическая значимость исследования заключается в том, что предложенный и обоснованный принцип реализации стилевого сюрреалистического кода может быть использован в качестве общей методологии стилевого анализа. Схема «сюрреалистический код – сюрсистема – текст» поможет выявлять и интерпретировать сюрреалистические элементы в текстах, написанных уже после эпохи исторического сюрреализма.

Материалы исследования также могут найти практическое применение при подготовке вузовских курсов по теории литературы и истории русской литературы XX века, в спецкурсах, посвященных художественным направлениям и стилям XX века.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Параллельно с развитием сюрреализма постепенно начинает формироваться код этого стиля – структурное образование, определяющее принципы и правила функционирования. Конститутивная двусмысленность, непоследовательность и противоречия, накапливаясь в сюрреалистической теории и практике, постепенно усложняют сюрреалистический код, который дополнительно подчеркивает имманентность любых противоречий.

2. Функционально код подразумевает возможность обратного отображения, реализации по «интуитивным», переменным правилам, и уже в эпоху после сюрреализма сюрреалистический код, один из стилевых кодов литературы, в большей или меньшей степени начинает определять реализации сюрреалистического у разных, в том числе напрямую не ассоциирующихся с сюрреализмом авторов.

3. Для понимания работы кода выявлены глубинные связи в концептосфере, в эстетической системе сюрреализма (сюрсистеме) и определены три основных класса сюрреалистических понятий:

– «инципиты» – категории на границе с кодом, запускающие механизм сращивания противоречий, «инициирующие» сюрреализацию;

– «маршрутизаторы» – конкретные концепты, которые преобразуют, перерабатывают и перенаправляют начальную информацию;

– «узлы» – устойчивые концепты, находящиеся, как правило, на границе с текстом; в них собирается вся информация, которая затем перекодируется в тексте с помощью образов, мотивов, риторических и языковых знаков и приемов.

Кроме того, во взаимодействиях принимают активное и непрерывное участие «медиаторы», под которыми понимаются общие категории, определяющие характер сюрреализации.

4. Код актуализирован всегда, но не всегда актуализация осуществляется напрямую через него. Тексты сюрреалистов, неосюрреалистов, а также тексты, взаимно однозначно коррелирующие с сюрреалистическим, реализуются посредством сюрсистемы. Напрямую код продуцирует тексты, неоднозначно коррелирующие с сюрреализмом. Одновременное или попеременное воздействие кода и сюрсистемы происходит при функционировании текстов, которые можно ассоциировать с феноменом постсюрреализма.

5. Базовые принципы кода – *топологический* принцип и принцип *реляционности*. Топологический принцип определяет общие настройки художественной реальности сюрреалистического или околосоюрреалистического высказывания, объясняет специфику сюрреалистических объектов-гибридов, метаморфоз и сюрреалистического монтажа, всегда нацеленного на обнаружение нового единства частей. Принцип реляционности формирует ряд значений для субъекта высказывания. Личность человека предстает сетью отношений, чья конфигурация и формирует конкретный образ.

6. Принципы-смещения составляют вариативную часть кода. Смещению в первую очередь подвергаются такие концептуальные, эстетические и технические комплексы, как сюрреалистическое сновидение, сюрреалистическая метафора, сюрреалистический образ и сюрреалистический предмет. Двойное определение – принципы-смещения – объясняется тем, что их действие связано с сюръективным удвоением внутри одного (смещение) и с постоянством при воспроизводимости (принцип). Смещение от сновидения ко сну определяется как *гипносический* принцип; смещение от метафоры к метонимии – как принцип *метонимизации*; смещение от образа к опыту – как принцип *экспериментации* и смещение от предмета, вещи к объекту – как *объектный* принцип.

7. Сюрреалистический код участвует в организации текстов русской поэзии и прозы уже в 1920-30-е годы, происходят первичные интерпретации кода, производятся контакты с его элементарным уровнем, включающим минимальные жесты сюрреалистического (в частности, метафизическое остранение, фреймирование и созерцание невидимого).

8. Сам стилевой код, хоть и становится, подобно жанру, общей рамкой для реализации текстов, является более высоким уровнем по отношению к жанру. Уточнение жанровых благоприятных условий для активизации кода позволило выделить несколько коррелирующих друг с другом общих тенденций: предпочтительное использование диалектической формы не-жанра; двойное, парадоксальное жанровое определение; соединение в одном тексте жанровых структур массового и маргинального искусства; перформативное перенацеливание, дра-

матизация недраматургических жанров и ослабление сценоцентричности драматургических; обращение к формам перформативной поэзии; развитие жанровых форм, выделившихся из концептов и литературных мотивов (например, сон, сумерки).

9. В неосюрреалистических высказываниях (1960-1980-е) заметна вольная реконцептуализация сюрсистемных элементов. Это может быть работа с отдельными категориями внутри своеобразного художественного мира (Л. Аронзон), с общими концептами, которые ресюрреализуются (А. Драгомощенко), или обращение к сюрсистеме в целом, попытка ввести концепты в русскоязычный контекст через собственную поэтико-прозаическую практику (В. Кондратьев).

10. Инновативное поле современной поэзии (1990-2010-е) представляет широкий круг возможных сюрреализаций, что обусловлено сходством установок на эксперимент, поиск, отказ от инерционного письма. На уровне сюрреалистического кода в таких условиях происходит переориентация доминант: вместо демонстрации элементарных жестов проявляется открытость для взаимодействия с другими культурными и стилевыми кодами, что приводит к неизбежной интерференции художественных элементов и к росту как конститутивных, так и коммуникативных помех. Преодоление границ литературы и самого кода осуществляется через субъектно-пространственные решения (Л. Шваб), через проблематизацию эстетического и политического, прямого и косвенного высказывания в поэзии (П. Арсеньев, Г. Рымбу), через выход в эстетическое поле других медиа (В. Банников, В. Бородин, Н. Сафонов).

Апробация результатов. Основные положения и результаты исследования обсуждались на заседаниях кафедры теории литературы и русской литературы XX века, кафедры отечественной филологии ИвГУ и были представлены в виде докладов на всероссийских и международных конференциях: международная научная конференция «Россия и Западная Европа: взаимовидение (литература, философия, культурология)» (Иваново: ИвГУ, 2015); 14-ая международная научная конференция «Сапгировские чтения-2017: Неподцензурная поэтика. 1950-80-е» (Москва, С.-Петербург. РГГУ. Учебно-научная лаборатория мандельштамоведения. Центр новейшей русской литературы. Высшая школа экономики. Санкт-Петербургский государственный университет. Музей авангарда. Трирский университет, 2017); международная научная конференция «Зарубежная филология: истоки, развитие, перспективы» (Иваново: ИвГУ, 2018); международная научная конференция «80-летие елецкой филологии» (Елец: ЕГУ, 2019); международная научная конференция «Вакансия поэта» в русской и зарубежной литературе рубежа XX-XXI веков (Воронеж: ВГУ, 2019); международный научно-практический фестиваль «Научно-исследовательская деятельность в классическом университете» (Иваново: ИвГУ, 2020); всероссийская научная конференция «Россия Ивана Бунина и культура русского Подстепья» (Елец: ЕГУ, 2020); международная научная конференция «Комическое в русской литературе XX-XXI вв.: история и современность» (Москва: ИМЛИ РАН, 2020); научная конференция с международным участием – Седьмые научные чтения «Калуга на литературной карте России»: «Автор – текст – читатель: тео-

рия и практика анализа» (Калуга: КГУ им. К.Э. Циолковского, 2020); международная научная конференция «“Вакансия поэта”-2: проблематизация “поэтического” на рубеже XX–XXI веков» (Воронеж: ВГУ, 2020).

Проблематика и выводы диссертации *соответствуют паспорту специальности* 10.01.01 – «Русская литература», в частности следующим областям исследования: п. 4 – «История русской литературы XX – XXI веков», п. 8 – «Творческая лаборатория писателя, индивидуально-психологические особенности личности и ее преломлений в художественном творчестве», п. 9 – «Индивидуально-писательское и типологическое выражения жанровостилевых особенностей в их историческом развитии», п. 11 – «Взаимодействие творческих индивидуальностей, деятельность литературных объединений, кружков, салонов и т.п.», п. 12 – «Взаимообусловленность различных видов литературного творчества: письма, дневники, записные книжки, записи устных рассказов и т.п.», п. 17 – «Взаимодействие русской и мировой литературы, древней и новой», п. 18 – «Россия и Запад: их литературные взаимоотношения», п. 19 – «Взаимодействие литературы с другими видами искусства».

Структура работы. Диссертационное исследование состоит из введения, четырех глав, заключения и списка литературы, включающего 444 наименования. Общий объем работы – 460 страниц.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обосновывается выбор темы диссертационного исследования, его актуальность и научная новизна, дается история вопроса и раскрывается степень его разработанности, определяются цель, задачи и методологическая основа, формулируются основные положения, выносимые на защиту.

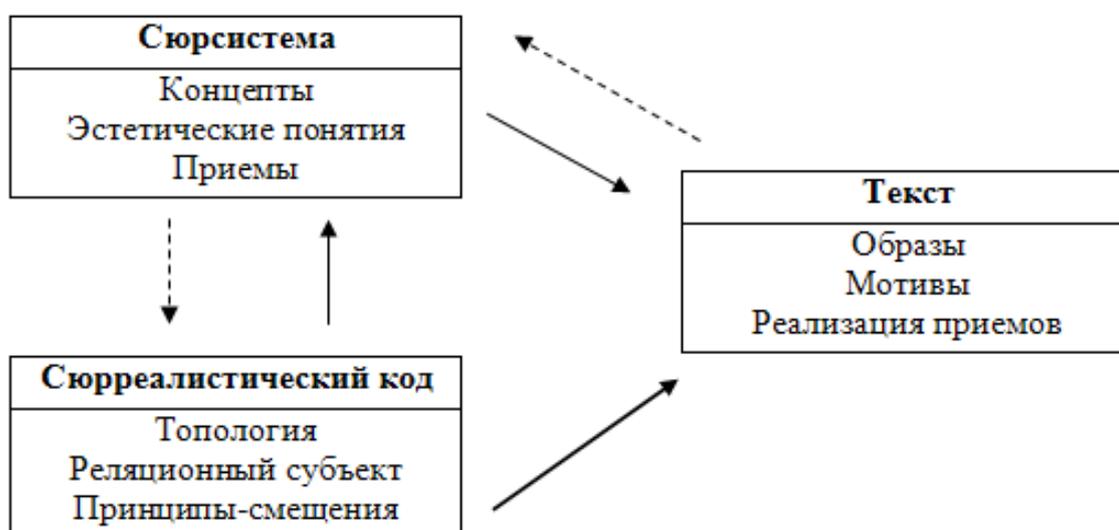
Глава 1. «Содержание, структура и функционирование сюрреалистического кода».

В § 1.1. «**Понятие кода и сюрреалистическая система: терминологическое введение**» дается определение сюрреалистического кода и обосновывается понятийно-терминологический аппарат диссертации; характеризуются попытки дать общее название разнообразию сюрреалистических линий развития: это и гиперреализм (Д. Алонсо), и сюрреалистический авангард, и поздний авангард (Е.Д. Гальцова), и иррациональное искусство (А.Б. Базилевский); делается промежуточный вывод о том, что возможности по обобщению сюрреалистического и проработке технических способов его экспликации в различных текстах нужно искать внутри сюрреализма, не трансцендируя его в более крупные эпистемные или художественные образования. Поэтому в центре внимания оказываются изменения в отношениях, в связях внутри одного сюрреалистического поля, которое может быть выявлено опосредованно через работу видимых систем.

Это абстрактное сюрреалистическое поле действует по принципу кода, определяющего множество актов, сообщений, смещений. Следовательно, понятие кода наиболее полноценно отвечает задачам работы. Как регулятивное структурное образование, определяющее принципы и правила функционирования и сочетания знаков и обеспечивающее «сверхтекстовую организацию зна-

чений» (Р. Барт), код выступает, по сути, знаковой надсистемой, или, если использовать французский вариант приставки, сюрсистемой. И *сюрреалистический код*, и *сюрсистема* как термины удерживают двойственность самого явления: оно имеет дело с сюрреалистской десемантизацией, хаотизацией рационального, но заключается в кристаллизации интуитивного теоретико-художественного материала сюрреалистов. Имплицитный характер кода, обилие латентных переменных в нем самом компенсируются более регламентирующим действием сюрсистемы, которая вычленяется в качестве отдельной структуры, осуществляющей осознанные реализации кода.

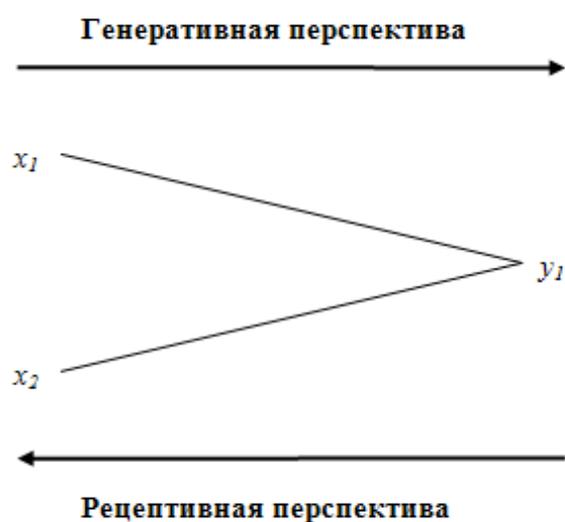
Взаимодействие сюрреалистического кода, сюрсистемы и литературного текста можно описать в качестве функции и представить с помощью реляционной модели:



Код актуализирован всегда (сплошные стрелки), но не всегда актуализация осуществляется напрямую. Тексты сюрреалистов, неосюрреалистов, а также тексты, взаимно однозначно коррелирующие с сюрреалистическим, реализуются посредством сюрсистемы (комплекса сюрреалистических концептов). Напрямую код продуцирует тексты, неоднозначно коррелирующие с сюрреализмом. Одновременное или попеременное воздействие происходит при функционировании текстов, которые можно ассоциировать с феноменом постсюрреализма.

Характер взаимодействий, изображенных на схеме, показывает одностороннее преобразование кода в текст. Отсутствие непосредственного обратного отображения объясняется, в первую очередь, тем, что код пополняется и уточняется (пунктирные стрелки) за счет своей стилевой системы (в данном случае сюрсистемы), чтобы дифференцироваться от остальных стилевых кодов. Во вторую очередь, это объясняется сюръективностью функции. *Сюръективное отображение* (наложение), в отличие от инъективного, может склеивать две точки прообразов в один образ. Так достигается сюрреалистическая многозначность образа (например, двойной образ) или значения (например, метонимическое смещение).

В рецептивной перспективе сюръекция отображается удвоением образа.



Большинство сюрреалистических понятий является сюръективной функцией и имеет как минимум два разных аргумента: грёза – это сон и действительность или поэзия и повседневность; объективный случай – это знак и событие, закономерность и свобода; черный юмор – это возвышенное и низменное, надрыв и шутка (по словам Бретона); автоматизм – это мысль и язык; андрогин – мужское и женское и т.д.

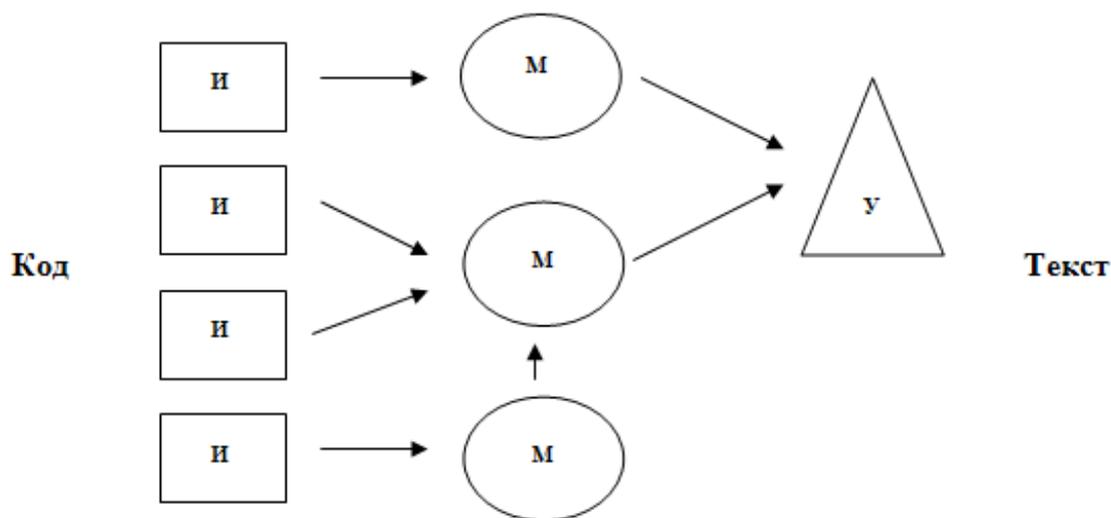
Сюръективное отображение проявляется в принципах-смещениях сюрреалистического кода;

под смещением и понимается движение внутри единого образа (y_1) от одного прообраза (x_1) к другому (x_2), от одного смещения или концепта к другому, а также непрерывная их деформация. Сюръективный принцип «многое к одному» формирует тягу сюрреализма к новой мифологии, обеспечивает функционирование метонимизации (и на ее основе возникновение гибридов, сюрреалистических объектов и коллажа), обуславливает синтетичность сюрреализма как стиля и интеграционную организацию его как движения. В конце концов, сюръективна и высшая, «возвышенная точка», о которой пишет А. Бретон: «Все заставляет нас верить, что существует некая точка духа, в которой жизнь и смерть, реальное и воображаемое, прошлое и будущее, передаваемое и непередаваемое, высокое и низкое уже не воспринимаются как противоречия. И напрасно было бы искать для сюрреалистической деятельности иной побудительный мотив, помимо надежды *определить* наконец *такую точку*» (Второй манифест сюрреализма). Сюрреалистический код как раз выступает *областью определения*, а функцией от него – новые поисковые операции, которыми и являются тексты, жесты и действия.

В § 1.2. «*Элементы сюрсистемы и сюрсистемный анализ*» демонстрируются принципы функционирования сюрреалистической эстетической и теоретической системы (сюрсистемы), а также возможности структурного сюрсистемного анализа.

Сама сюрреалистическая концептосфера достаточно хорошо описана как отечественными (Л.Г. Андреев, Е.Д. Гальцова, С.Б. Дубин, А.Б. Базилевский и др.), так и зарубежными исследователями (Ж. Шенье-Жандрон, Р. Пассерон, А. Биро, Ж.-П. Клебер, А. и О. Вирмо и др.). *Элементами сюрсистемы* являются собственно сюрреалистические, ассоциирующиеся с сюрреализмом и популяризированные сюрреалистами понятия. Конфигурации межпонятийных связей крайне трудны для кодификации, поскольку они зависят от художественной логики, применяемой автором, и от контекста всего произведения. Однако благодаря выявлению сюръективного характера преобразования в работе опреде-

ляется понятийный набор (ограниченное число типов понятий, формирующих цепочки сюрреализаций).



На схеме упрощенно показан общий принцип работы сюрсистемы, включающей три основных типа понятий: *инципиты* (И), *маршрутизаторы* (М) и *узлы* (У). Стрелками обозначены отношения или функции, которые определяются смысловой, эстетической, функциональной, дифференциальной и прочей информацией, передаваемой четвертым типом понятий – *медиаторами*. Сюрреалистический код взаимодействует с сюрсистемой через понятия-инципиты. Понятия-узлы находятся, как правило, на границе с текстом.

К первому типу – *инципиты* – относятся те категории, которые запускают механизм сращивания противоречий, то есть «инициируют» сюрреализацию, поэтому инципитами могут выступать только те понятия, которые уже содержат внутренний парадокс (или некий недостаток, имплицитную пустотность, провоцирующую действие), синтезированный кодом. Инципитами можно назвать такие категории, как Желание, Грёза, Воображение, Свобода, Утопия, Бессознательное и др. Дополнительную характеристику в параграфе получают наиболее стабильные и значимые инципиты – Воображение, Грёза, Желание.

Маршрутизатором может быть как конкретный концепт, так и просто пункт, в котором начальная информация преобразуется, перерабатывается и перенаправляется. Маршрутизаторами чаще всего выступают сюрреалистические принципы, получившие реализацию в виде конкретных приемов: Автоматизм, Аналогия/Метафора, Черный юмор, Объективная случайность, Миф и др. Маршрутизаторы всегда задействуются, но они не всегда передают сигнал дальше, тем самым конкретизируют будущую концептуальную и стилевую форму. Например, если маршрутизатор Автоматизм только принимает сигнал, но не распределяет его, то сюрреалистическая реализация будет носить более рациональный характер, чем в хрестоматийных сюрреалистических текстах, что нередко происходит в послесюрреалистических практиках.

В *узлах*, устойчивых концептах, собирается вся информация, которая затем перекодируется в тексте с помощью образов, мотивов, риторических и языковых знаков и приемов. К концептам-узлам относятся Любовь, Сон, Объект, Ре-

волюция, Поэзия, Образ, Город и др. Любая их комбинация уже достаточно информативна и позволяет представить общий вид и фактуру потенциального произведения.

Наконец, во взаимодействиях принимают активное и непрерывное участие *медиаторы*, под которыми понимаются общие категории, определяющие характер сюрреализации. В основном это категории широкого эстетического поля: Чудесное, Прекрасное, Жуткое, Иррациональное, Магическое, Эротическое, Повседневное и др. В качестве медиаторов могут также выступать производные от сюрреалистических концептов (Сновидческое, Безумное, Воображаемое и т.д.) и общие относительные понятия (Внутреннее и Внешнее, Скрытое и Явное, Истинное и Ложное, Потенциальное и Актуальное и т.д.). Передавая соответствующую информацию, медиаторы связывают основные концепты сюрсистемы в каждый раз новую констелляцию; более или менее устойчивые концептуальные сочетания при многократном воспроизводстве или вследствие авторской теоретической разработки могут постепенно оформляться в виде комплексных смыслообразов, например: Конвульсивная красота, Безумная любовь, Ошеломляющий образ, Сюрреалистическая женщина и др.

Для того чтобы продемонстрировать необходимые и возможные пути сюрсистемной интерпретации, в параграфе поэтапно анализируется по предложенной выше схеме известный сюрреалистический образ «земля вся синяя как апельсин» П. Элюара. Сюрсистемный анализ производится в рецептивной перспективе, то есть «от текста к сюрсистеме», «от образа к инципитам».

В § 1.3. «*Сюрреалистический код: топологический принцип и принцип реляционности*» дается описание двух общих принципов сюрреалистического кода, которые программируют художественную онтологию (*топологический принцип*) и художественную субъектность (*принцип реляционности*).

Топологический принцип заключается в плавной переконфигурации единой материи, подчеркивающей неизменность в постоянных, непрерывных трансформациях. Гомеоморфные поверхности соплагают объекты, различные с точки зрения сущности, выразительности и функциональности, признавая их топологически неразличимыми. Наиболее наглядно это демонстрируется на диегетическом уровне (образ, мотив, мизансцены).

Про топологический принцип можно уверенно говорить не только применительно к коду или художественной реальности, но и к метапоэтическим высказываниям сюрреалистов в манифестах, эссе, листовках или собственно поэтических текстах. Так, в стихотворении «По дороге в Сан-Романо» А. Бретон говорит: «Поэзия делается в постели как любовь / Ее смятые простыни – заря вещей». Складки на поверхности, делегирующие в мир потенциальные вещи и образы, однозначно прочитываются как знаки топологического закона, продолжением которого в имманентной материальности эстетического становятся Поэзия и Любовь. Образ постели дополнительно конденсирует эротическое и гипносическое, но являя именно сон без сновидений, из темноты которого, из «бесконечной топологической складчатости» (М. Ямпольский) гораздо вероятнее возникнет нечто. Топология вместе с тем означает приоритет пространственности, а не времени в сюрреализме, его топохронность (М. Эпштейн).

Метапоэтические высказывания сюрреалистов в какой-то мере раскрывают и *принцип реляционности*, определяющий инвариантную художественную субъектность. Личность человека, как и художественный образ, предстает вариативным некусом отношений, смещений и воздействий. Свойства и качества реляционного субъекта не производные его личности или воли, но результат или эффект от воздействий, отношений, связей с другими субъектообъектами. Субъектная точка (складка) в пассивности регистрирующего аппарата (поэт) оптимальным образом поддерживает сеть отношений, каковой сама и является. Пассивность (хотя и эргативная), созерцательность нужны, чтобы как раз улавливать эти волны и конвекционные потоки влияний, противоречивым образом осуществляясь, действуя через бездействие, безволие.

Совместное действие реляционности и топологии ставит *отношения и соотношения выше сущностей*, а *непрерывность изменений – выше их разрывности*, и обеспечивает возможность дальнейшего сюръективного сгущения значений и образов в «высшей точке». Сам поэзис в каком-то смысле является внесубъектным топологическим и реляционным творчеством.

Все понятия-маршрутизаторы, как и практически все приемы сюрреалистического письма, позволяют на их примере описать принцип реляционной субъектности. Например, титульное понятие *автоматизма* и сам этот механизм приобретают свою ценность потому, что позволяют конкретной личности ощутить реляционный принцип субъективации, разрушаясь и видя собственное мерцание во взаимодействии с другими объектами, феноменами и факторами: время, скорость, рука, инструменты письма, конкретное состояние сознания и мозга, на которые влияли еще тысячи разных субъектообъектов повседневности. Именно это имеет для кода принципиальное значение, а не сам эстетический безотлагательный наказ писать автоматическим письмом, который, к слову, постоянно нарушается, в отличие от принципа реляционности, вызванного и обнаруженного автоматизмом. Другое дело, что сюрреалистический эффект возникает «из невозможности для читателя определить принцип взаимосвязи частей, фраз» (Л.Г. Андреев), что похоже на искусственную нейросеть, функционирующую как черное тело, получающее на входе определенный набор установок (в случае кода – принципов) и выдающее на выходе уже готовые, но странные/ошеломляющие, скрывающие свои реляционные следы, конкретные образы. Такое сокрытие связей, дополняющееся их увеличением, уплотнением сети отношений, можно назвать *сюрреляционизмом*. Логика построения мира, описанная Л. Арагоном, отчетливо указывает на *реляционность сюрреального*: «суть вещей никак не сопряжена с реальностью, <...> существуют *иные связи*, недоступные нашему разуму, и они столь же первичны, как случайность, иллюзия, фантастическое, сновидения. Эти различные аспекты *соединены и собраны* воедино в том, что является сюрреализмом».

В § 1.4. «*Сюрреалистический код: принципы-смещения*» рассматриваются четыре принципа-смещения, являющиеся латентными переменными, которые определяются только в связи с комплексом других параметров и которые характеризуют потенциальные возможности кода в послесюрреалистическое время.

Принципы-смещения сюрреалистического кода возникают благодаря функциональному сюръективному удвоению прообразов и диалектическому отрицанию, прошитому в сюрсистеме. Основными концептуальными, эстетическими, техническими комплексами сюрреализма, подвергшимися смещению в коде, стали сюрреалистическое *сновидение*, сюрреалистическая *метафора*, сюрреалистический *образ*, сюрреалистический *предмет*. Смещение от сновидения ко *сну* определяется как *гипносический принцип*; смещение от метафоры к *метонимии* – как *принцип метонимизации*; смещение от образа к *опыту* – как *принцип экспериментации* и смещение от предмета, вещи к *объекту* – как *объектный принцип*. Ценность подобных смещений не в результативности, не в переоценке сюрреалистических ценностей, но в самом процессе оставления забываемого следа, смываемой линии (парадоксализм топологии).

Причины противоречия между принципами-смещениями (кодом) и сюрреализмом (сюрреалистической системой) можно обнаружить в обстоятельствах, при которых появлялся и развивался сюрреализм и, соответственно, сюрреалистический код. Сюрреализм, являясь поздней стадией авангарда, насколько это возможно включает в себя его энергию, но одновременно с этим производит его культурную пацификацию (учитывая происхождение термина). При этом, кажется, более конструктивно аттестовать сюрреализм как авангард, помещенный в ситуацию реалистического реванша, как революцию внутри (или под личиной) контрреволюции (так было в 1930-е, в 1970-80-е и в 2000-2010-е гг.). Код, парадигматическая изнанка сюрреалистических текстов, раскрывается в момент темпорального снятия, «устаревания» сюрреализма, но и раскрывает «врожденное призвание» (Р. Краусс) этого течения.

1. *Гипносический принцип*. Если для сюрреализма важно сновидение, в котором субъект освобождается, и объективно-случайно возникающие образы свидетельствуют об этой свободе, которую можно распространить через действие и на внешний мир, то на уровне кода имеет значение только изначальная возможность сновидения – состояние сна. Более того, активизируется нулевая функция сновидческого – *сон без сновидений*.

Сновидческий (относящийся к сновидцу) тип субъекта и *гипнотический* (относящийся к самой практике гипноза) способ кодирования образной системы дополняются в коде перекрестной парой: *гипносический* (относящийся к поэту-Гипносу) тип субъекта, погружающий мир и себя самого в сон, и *сновидный* (относящийся к самому миру объектов, (не)видимому во сне) способ кодирования образной системы:

	Субъект	Объект
Сюрсистема	Сновидческий	Гипнотический
Сюрреалистический код	Гипносический	Сновидный

Гипносическое смещение программирует всевозможные онейрические мотивы, сновиденческие структуры письма и художественного мира и даже концепт грёзы. В текстах, неоднозначно коррелирующих с сюрреализмом, то есть актуализирующих код напрямую, гипносический принцип и гипносический тип субъекта явлены открыто. Формально это может выражаться в топологическом устройстве художественной реальности, в перформативном использовании функционала и структуры сна или же с помощью еще более прямолинейных средств – мотивов забвения, смерти.

2. *Принцип метонимизации.* Топологическая гомогенность активизирует отношения по смежности, им подчиняются все потенциальные образы и объекты. Топохронность подчеркивает индексальные свойства метонимии, а смещение от иконической знаковой логики к индексальной обеспечивает автоматизм и словесного письма (поэты как регистрирующие аппараты), и визуально-пространственного (техника фроттажа), так как отношения по смежности формируются объектами в автономии своих трансформаций на топологической поверхности, и задача сюрреалистического поэта как созерцателя эти аналоговые сигналы только зафиксировать, в то время как ассоциации по сходству формируются сознательно самим субъектом. Метонимия оказывается более бессознательным, спонтанным и скоростным вариантом поэтического синтеза, чем метафора.

Тавтологичность метонимии в том, что она связывает нечто уже связанное во времени и пространстве. Культ встречи, случайной находки, распространенный в среде сюрреалистов, актуален именно для обнаружения отношений смежности. Гипносический субъект фасцинируется «собственными» находками, оттого так распространен (в частности, в русской литературе) «прием метонимического блуждания вокруг всякого предмета, который привлекает внимание» (Р.О. Якобсон о Б. Пастернаке), и избегания полного контакта с этим предметом (в прозе П. Улитина).

Всеобщая, вселенская аналогия подчеркивает непрерывность конструкции, но ее парадоксальность зависит от метонимии: смежность как непрерывность дискретной структуры. *Аналоговая метонимия* сюрреалистической топологии индексирует то пространство, то место, «где не упорствует больше сравнение» (А. Драгомощенко). Метонимизация позволяет увидеть далекое как смежное. Наиболее типичным топосом, предоставляющим место для неожиданного соседства людей и вещей со всего мира, в сюрреалистических текстах является город (и блошинный рынок в нем).

3. *Принцип экспериментации.* Смещение от образа к опыту в сюрреалистическом коде отражается на эстетической теории образа сюрреалистов, а точнее на ее применении и дальнейшем толковании в новейшей поэтической практике.

Актуальным здесь стоит признать фрейдовский подход к травме и через нее к опыту, развитый позднее В. Бенямином с помощью разведения переживания (Erlebnis) и собственно опыта (Erfahrung). Собственно опыт результирует прорыв защитных механизмов сознания, а потому следы этих прорывов остаются в непроизвольной памяти, составной частью которой «может быть лишь то, что “пережито” неявно и без участия сознания, что выпало на долю субъек-

та не как “переживание”» (В. Беньямин). Опыт, который «не принадлежит субъекту», не только питает сюрсистему, но и согласуется с гипносическим принципом. К тому же проникновение внешнего в обход сознания – важное условие для осуществления сюрреляций и, как следствие, продления сюрреалистической топологии. И именно этот опыт подключает поэзия во второй половине XX века, а образ становится либо средством, либо помехой. Опыт воспринимается через хонтологические возвращения, наплывы, как то, что вспоминается, снится, приходит к тебе уже сущим, уже бывшим, но еще почему-то живым, fasciniрующим.

Исследователи, критики и сами авторы, обращаясь к проблеме опыта применительно к поэзии, актуализируют широкое этимологическое поле слова «опыт», включающее ‘пытать’, от которого расходятся линии к эксперименту, пробе, риску; к пытке (насилие, боль, трансгрессия) и к вопрошанию, спрашиванию (эта модальность особенно актуальна для инновативной поэзии конца XX века). Чтобы удерживать сюрреалистическую инверсию внешнего и внутреннего, объективного и субъективного, необходимо разводить не только переживание и опыт, но и экспириенс и эксперимент. *Экспериментом* тогда будут не целенаправленные, рациональные действия личности, но *метонимические спонтанные вторжения в реляционную сеть субъекта*.

Такая экспериментация стоит за интересом сюрреалистов к готовым объектам, к архивам и коллекциям. В сюрреалистическом письме частными проявлениями смещения от образа к опыту становятся позиции иррациональной конкретности: нарративы свидетельства, констатации, документации, каталогизации и т.д. Минимальным жестом визуального опыта признается *созерцание невидимого*. Используя неологизм С. Малларме из «Сонета на икс», можно назвать созерцание невидимого своеобразным дополнительным ртух-принципом. Ртух («отсутствующий в пустой комнате», «раквина») – это нечто, что отсутствует, но этим указывает на присутствие (раквина моллюска, складки закрытого веера). Функциональным решением (*imperf.*) неизменно становится не определение сущности, субъекта, но *идентичность самого события, опыта* (частная мотивная функция от этого решения – функция *ауратической неуловимости субъектообъекта во времени*).

4. *Объектный принцип*. Объектный принцип был сформирован в результате сюрреалистической практики находок, создания воображаемых предметов, предметов символического функционирования, а также индивидуальных проектов объективной поэзии А. Рембо и «лирического материализма» С. Малларме. Общим фоном выступает авангардистское стремление преодолеть границы человеческого. В течение XX века сюрреализм под влиянием кода все больше объективируется. Возникновение как образов, так и объектов в сюрреалистическом коде может быть описано через феномены парейдолии и анаморфоза, отвечающие топологическому и реляционному принципам. Если в художественных текстах *опредмечивание* осуществляет синтез живого и неживого, то кодовая *объективизация* – синтез воображаемого и воспринимаемого.

И в объектно-ориентированной поэзии, и в поэзии сюрреалистической линии «объектность поэтического образа представляет собой динамично двигаю-

щуюся и номадически развертывающуюся материю <...> поэтический образ делается практически недоступен субъективному видению», а «любая конститутивная форма субъектности <...> сплющена и редуцирована к состоянию зыбкой и мерцающей субстанции» (Д. Голышко-Вольфсон). Это позволяет с новой стороны увидеть взаимодействие смещений: *предмет* → *объект* → *объектно-ориентированный образ* → *опыт*.

Глава 2. «Формирование и условия реализации сюрреалистического кода». В главе описывается процесс формирования сюрреалистического кода в русской литературе 1920-30-х годов и обозначаются условия, способствующие его реализации в дальнейшем (1940-70-е гг.).

В § 2.1. «*Минимальные жесты сюрреалистического в прозе С. Кржижановского*» разбирается пример актуализации элементарного уровня сюрреалистического кода в конкретной писательской практике.

Сюрреалистическое присутствует в творчестве С. Кржижановского практически всегда имплицитно. На внешних уровнях структуры самые очевидные приметы сюрреалистического письма либо имеют побочный характер, либо не обнаруживаются вовсе. Но те значимые элементы, которые проявляются и почти обсессивно повторяются в самом письме Кржижановского (метафизическое минимальное остранение, фреймирование, созерцание невидимого, метонимическое смещение), можно назвать *минимальными жестами сюрреалистического*.

Центральная проблема Кржижановского – это субъект в переплетениях бытия и небытия, поэтому постоянно возникает метафизическая тема, но что более важно – метафизическое всегда оформляется, материализуется диегетически в специфическом топохроне. Метафизическое находится не за гранью, но проступает в поюстороннем, незаметно изменяя и остраняя восприятие реальных объектов, саму атмосферу, втягивая субъекта в странную мизансцену небытия, которое не нарушает общей конкретности и имманентности пейзажа.

Описанное *метафизическое минимальное остранение* реализуется через сложную работу с пространством и временем. Первый шаг – *остановка времени* в художественном мире, создание ощущения вневременного измерения. Пространство, наоборот, не просто актуализируется, оно становится актантным и может по «соприродности» обмениваться с человеком субъектно-объектными ролями. Однако эта «спацио-экология» (В.Н. Топоров) постоянно нарушается, герой страдает от резких и неприемлемых для человека изменений пространства, текст предстает хроникой развертывания пространственных фобий, вызывающих уже психологические сбои. Причем в этих случаях повторяется конструкция проникновения, заражения. Формула «заражения ассоциативными нитями» (повесть «Автобиография трупа») очень точно могла бы охарактеризовать сюрреалистические интенции 1920-х годов.

В оппозиции город/природа осознанный выбор делается также в духе первого поколения сюрреализма – в пользу города. Город понимается как пространство созидания, мышления, освобождения человека. Природа оказывается доступной только посредством символизации. Здесь Кржижановский осуществляет другой минимальный сюрреалистический, «магриттовский» жест –

фреймирование: «На природу с квадрата холста, из тисков рамы, с подклеенным снизу номерком, я еще, скрепя сердце, согласен: тут я смотрю ее» («Четки»). Метафизическая позиция как начальная художественная изготовка требует для своей опоры реальность, твердую физичность; в процессе разработки и фреймирования абстракция/знак/фантазм изолируются от реального – так проявляется осознанная номиналистская позиция самого Кржижановского.

Созерцание невидимого оказывается сопряженным у Кржижановского с анализом минус-явлений, и писатель болезненно, экзистенциально переживает это. Метафизика, требующая опоры, которую деконструирует номиналистское фреймирование и заново проблематизирует созерцание невидимого, возвращает (сюр)реальное на уровне текста с помощью *метонимического мышления*. Метонимия конденсирует реальное внутри, а не распыляет его в отличие от метафоры, референциально уводящей вовне. Метонимическое мышление производит элементарные сюрреалистические образы и осуществляет повествовательное движение (тексты «Штемпель: Москва», «Возвращение Мюнхгаузена», «Собиратель щелей»).

Далее в параграфе рассматривается особый *сюрреалистический рационализм* и рационалистическая деформация объектов, которая происходит за счет широкой концептуализации геометрии и геометрических форм: использование альтернативных перспектив внутри одного пространства («Боковая ветка»), смена геометрических доминант («Квадратурин»), фрейминг реальности, обнажающий иллюзорность и фантомность бытия («Четки»). Сюрреалистический рационализм строится на геометрической правильности, симметричности с минимальными вкраплениями сбоя, нарушения («Странствующее “Странно”», «Проигранный Игрок»). Отдельно анализируются концепты сна и любви в ранней эссеистике и в прозе Кржижановского.

В § 2.2. «*Сюрреляционный человек и ингуманистический дрейф А. Платонова*» проводится специальный анализ глубинных связей сюрреалистического кода с поэтикой А. Платонова, для чего в качестве исследовательского ракурса выбираются не язык или общеэстетические построения, образы и сцены, а субъектное и антропологическое ядро поэтики писателя.

Антропологический вопрос входит в круг основных проблем прозы Платонова. Он решается и разрабатывается, как и многое в творчестве писателя, в противоречивом и двойственном ключе. «Двойственность человеческого сознания» (М.А. Дмитриевская) присуща всем участникам нарративного пространства: и автору, и его героям. Феноменологически такой субъект оказывается неустойчивым, всевозможные объекты мира воздействуют на него по принципу аффекта. Определяя и фиксируя аффекты, производимые, например, техническими аппаратами, человек Платонова делегирует им человеческое. Элементы дегуманизации и аффектная зажатость субъекта между техническими и природными объектами парадоксальным образом действуют в рамках эмансипационного проекта («Среди животных и растений», «Счастливая Москва»).

Как для отдельных произведений, так и для всего творчества Платонова характерен следующий композиционный инвариант: *дрейф в сторону ингуманистического* (ачеловеческого) и последующий *возврат в гуманистическое*.

Обращение к современному философскому концепту ингуманизма (Ж.-Ф. Лиготар, Р. Негарестани, Н. Ланд) в контексте прозы Платонова может быть оправдано структурным изоморфизмом художественного акта разных исторических времен: и в 1930-е, и в 2010-е гг. (нео)модернистский, авангардный импульс реализуется в ситуации новой рационализации, сопровождающейся экспансивным технооптимизмом.

Анализ предложенного композиционного инварианта в прозе Платонова позволяет увидеть проявления сюрреалистических концептов, образов и принципов, также балансирующих между гуманистическим и ингуманистическим регистрами. Дрейф в сторону ингуманистического означает «усиление рационального гуманизма» (Р. Негарестани), максимальное расширение области разумов, в принципе не ограниченных ни биологическим материалом, ни техническими формами, что снимает основные оппозиции (человек и не-человек, сознание и бессознательное, внутреннее и внешнее). Схлопывание личного и общего выражается в архетипах коллективного бессознательного и сюрреалистических мотивах, по-прежнему действующих на фоне «усиления рационального гуманизма».

Наиболее очевиден ингуманистический взгляд в текстах Платонова при обращении к образу ребенка. Именно детская оптика способна расширить пределы человека, одновременно передавая его права другим объектам/субъектам. Значимость этого состояния усиливается, если имманентным читателем текста также оказывается ребенок. Поэтому особенно показательные образцы ингуманистического можно видеть в платоновских рассказах для детей (например, «Железная старуха»).

Объекты мира (и человеческие, и не-человеческие) в текстах Платонова связываются благодаря внутренней (бес)сознательной энергии (нередко в воображении, мечте, сне наяву). В этом жизненном мире антропоцентрическая иерархия не действует, самая последняя травинка может стать «товарищем», благодаря которому жизнь и мечта могут вновь воссоздаться из памяти и воображения. Отсюда в платоновской прозе мотив собирания и сохранения ненужных предметов. Сродни сюрреалистическим коллекциям эти собрания вещей, вырванных из гомогенной имманентности мира, возвращают ощущение цельного, праздничного и чудесного, но совершается это через ощущение забвения и бесполезности объекта («Котлован»).

Антропологическая проблематика у Платонова всегда, а не только при дрейфе в ингуманистическое, проявляется с явным реляционистским акцентом. Межчеловеческое пространство наполнено идеей отношения как передачи той самой «доброй», до-сознательной энергии, которая может замещать даже концептуальное содержание. Постоянный переход энергии, как и топологические трансформации, помогают оформиться сюрреляционному «субъекту».

В итоге художественной реализации утопии и трансформации ингуманизма в гуманизм (с остаточными следами первого) объекты мира открепляются от своих мест, превращаясь в перекасти-поле, а сама реальность также зарастает травой, выражающей гомогенную имманентность утопической над-реальности

(«Чевенгур»). Именно беспорядочная, хаотичная перекачка отношений между объектами воспринимается как состояние свободы, революционного идеала.

В § 2.3. «Первичные интерпретации сюрреалистического кода (М. Цветаева, Ю. Одарченко, В. Уфлянд)» дается характеристика нескольких авторских поэтик, включающих в себя вольную интерпретацию еще формирующегося сюрреалистического кода.

Сюрреалистический код участвует в организации текстов постсимволистской русской поэзии уже в 1920-30-е годы. Признаками его действия становятся: а) специфический *сентиментализм* как интонация, удерживающая противоречие между «неистовым» и сентиментальным романтизмом, а также черным юмором и детской оптикой; б) *рационализм* как метод языковой работы; в) *сюжетность* поэтического диегезиса и *поэтизация прозы*; г) принцип *метонимических смещений*. Сочетание всех черт особенно свойственно творчеству авторов, испытавших опыт временной, постоянной или внутренней эмиграции не только в 1920-30-е, но и в период с 1940-х по 1970-е гг. К этой условной линии можно отнести, как кажется, разных поэтов. В частности М. Цветаеву, Ю. Одарченко и В. Уфлянда.

С учетом указанных признаков рассматривается прозаическое наследие М. Цветаевой. В статье «Искусство при свете совести» Цветаева наделяет искусство или «состояние творчества» стихийным, силовым характером, когда *вещь* пишется подчас «против воли». Цветаева описывает этот процесс созидания сюрреалистически – как «состояние сновидения», нонсенса, «когда ты вдруг, повинувшись неизвестной необходимости, поджигаешь дом или сталкиваешься с горы приятеля». Этот известный постулат сюрреализма – спонтанность искусства, алеаторичность, – реализовавшийся в практике автоматического письма, также имеет свой аналог и в прозе Цветаевой. У нее эта идея находит подтверждение в «рыцарском» типе лирической героини, проходящем сквозь все тексты ее позднего творчества, поэтому осмысление осуществляется с помощью концептов внеличного, безличного и телесного. Прозаические тексты Цветаевой являются важным примером процесса модификации сюрреалистического от метафорического к метонимическому типу. Неоднократно отмечаемые исследователями текстообразующие приемы Цветаевой – метаморфоза, монтаж, парадокс/оксюморон (в свою очередь возникающие в логике паронимической аттракции) – в автобиографической и мемуарной прозе реализуют метонимическое развертывание художественной реальности.

В прозе 1930-х сентиментальность берется как тон наррации и становится приемом, а ключевые моменты повествования содержат отсылки или прямые цитаты (например, цитаты из «Белых ночей» Ф.М. Достоевского в «Повести о Сонечке»), которые поддерживают установку на внешние признаки сентиментального повествования. Таким образом, очевидная сентиментальность уравнивается авангардистским обнажением романских приемов, что, как показал В. Шкловский, было свойственно «внежалостной» прозе Л. Стерна. Чувственность субъекта уступает место чувственности самого текста, а сентиментальность – сентиментализму как противоречивому принципу письма. Вообще зна-

чение Стерна для сюрреализма (не говоря уже о сюрреалистическом коде) явно недооценено.

В дальнейшем сюрреалистский сентиментализм и языковой рационализм наиболее репрезентативно проявляются в поэзии Ю. Одарченко и В. Уфлянда. В формате фантастических сказок – гротесково-страшных у Одарченко и гротесково-карнавальных у Уфлянда – оба автора осуществляют свои стратегии минимального сюрреалистского смещения. В текстах Одарченко именно гротесковая художественная оптика приводит к многосторонним сдвигам: в плане интонации – смещение от сентиментальности к черному юмору; в жанровом отношении – от идиллии к ужасу, страшилкам; на уровне композиции – от обстоятельного описания незначительных и во многом случайных деталей к подчеркивающему некую страшную закономерность пуанту: «Но так много случайностей / В нашей жизни бывает за каждый денёк, / Что, увидевши розу душистую, чайную, / Я глазами ищу – где зловещий жучок».

Черный юмор страшных историй заслоняет для современного читателя их готическое происхождение, комическое вычитает серьезный, трагический подтекст. Трагическое на эстетическом уровне почти не сохранилось в текстах Одарченко, которому гораздо ближе теперь оказывается В. Уфлянд (у обоих рационализирующая природа смеха), нежели О. Григорьев, несмотря на их более очевидные внешне-стилевые совпадения. Это подтверждается и обратным сопоставлением с сюрреалистом-предшественником (хотя фактически – ровесником), которое предлагает Ю. Иваск в рецензии на книгу «Денёк»: «если у Поплавского – поэтический беспорядок, то у Одарченко – поэтический порядок. И за этим беспорядком, и за этим порядком – “хаос шевелится”. Но слышится и музыка, вопреки всему – светлая музыка, которая никого не спасает и иногда только утешает». К тому же пример Поплавского, «чистого» сюрреалиста русской поэзии, подтверждает, что Одарченко идет дальше, задействовав уже сюрреалистический код, а не общесюрреалистские идеи 1910-20-х годов.

Имманентность мира подчеркивается с помощью инфантильной оптики. Именно благодаря сюрреалистическому образу ребенка появляется и *сентиментализм* как элемент сюрреалистического кода. Хотя сама по себе сентиментальность открыто признается сюрреалистами врагом, в русской поэзии она постепенно перестает противоречить черному юмору, как только усиливается влияние сюрреалистического кода.

Первое послевоенное поколение поэтов во многом наследует постсимволистской традиции интерпретации сюрреалистического кода. Наиболее репрезентативным можно считать пример В. Уфлянда, его корпус стихов «Тексты. 55-77». Драматургия взаимодействий лирического субъекта и художественной реальности оказывается одним из ключевых механизмов авторской поэтики Уфлянда, а сама реальность – активным пространством, действенным за счет своих каждый раз новых акторов. При этом допустимый порядок повсеместной интеракции бесконечно широк: как бы ни поступал в уфляндовском мире субъект (в том числе актер реальности), он не будет восприниматься как асоциальный элемент, порядок межличностного взаимодействия здесь невозможно сломать («Исповедальная поэзия зоны»).

Чтение стихов Уфлянда циклами создает сложный эффект: при сохранении иронической, насмешливой интонации появляется не то чтобы серьезный регистр, а то самое измерение нормальной интеракции, показывающее, что в этой художественной вселенной *так* нормально; странно, но нормально – эффект, который производит любой сон или сюрреальная ситуация. Сюрреалистический диегезис не только включает субъекта в себя, но и, наоборот, является проекцией сознания – изначально индивидуального (собственно фрейдистский этап сюрреализма), а в ходе эволюции стиля и на Западе, и в России – коллективного. Именно коллективное бессознательное действует в романах другого «социалистического сюрреалиста» – А. Платонова, усложняя отношения в оппозиции «индивидуальное/коллективное» (как следствие, «свое/чужое» – важнейшая оппозиция уже для поколения Уфлянда).

Тексты Уфлянда 1955-77-го гг. характеризуются отточенной внешней формой: филигранная рифмовка, ценимая друзьями-современниками И. Бродским и Л. Лосевым, авторская строфика, продуманные нестандартные стихоразделы и т.д. Однако поэт нередко совершает одно минимальное допущение (более или менее фантастическое) или смещение (чаще всего метонимическое), которое в итоге и создает, несмотря на всю рациональность метода, ощущение сюрреального.

Наряду с определением минимальных нарративных жестов, интонаций и сюжетных схем, при которых создаются благоприятные условия для сюрреалистического кода, необходимо аналогичное уточнение и жанровых условий: в каких жанрах, жанровых формах и нарративных формулах этот код имеет больше шансов актуализироваться. Этому и посвящен § 2.4. «**Жанрологические аспекты реализации сюрреалистического кода**», в котором выделяются несколько коррелирующих друг с другом тенденций:

- предпочтительное использование не полемической формы антижанра, а диалектической формы *не-жанра*. Антижанры пытаются преодолеть и снять противоречия критикуемого жанра, не-жанры эти противоречия сохраняют;

- двойное, парадоксальное жанровое определение, также вводящее принципиальное противоречие (например, метафизический водевиль);

- соединение в одном тексте жанровых структур массового и маргинального искусства;

- перформативное перенацеливание, драматизация недраматургических жанров и ослабление сценоцентричности драматургических; обращение к формам перформативной поэзии;

- развитие жанровых форм, выделившихся из концептов и литературных мотивов (например, сон, сумерки).

В наиболее устойчивых жанрах, зависимых от логических закономерностей и линейных последовательностей (роман, детектив), легко осуществляются минимальные сдвиги, создающие сюрреалистический эффект, не разрушающий жанровую структуру в целом (не-роман, не-детектив). Результат действия этого механизма заметен и в малых строгих формах, в частности, в сонетах или хайку (например, в поэзии Р. Шара).

В 1940-е гг. сюжет «Нади» А. Бретона о случайной встрече рассказчика с сюрреалистической девушкой повторится в не-повести (точнее не-военной повести) «Турдейская Манон Леско» Вс. Петрова, посвященной памяти М. Кузмина. Эти тексты объединяет тип героя-рассказчика – биографически максимально приближенный к реальному автору, узнаваемый сюрреалистический тип «влюбленного в любовь». Несмотря на то, что в одном случае это авангардистски настроенный горожанин-поэт, а с другой – офицер-книголюб, любящий культуру XVIII века, оба довольно рационально и скрупулезно записывают-рассказывают свою историю встреч, в ходе которых один постигает законы сюрреальности, а другой, по крайней мере на уровне слов, – романтического мировосприятия.

В «Турдейской Манон Леско», помимо создания не-жанра, заложен и другой вариант реализации сюрреалистического – парадоксальное жанровое определение авторской формы: в авторской рукописи Петрова есть жанровый подзаголовок «трагическая пастораль» (еще один автор кузминской линии А. Николев дает жанровый подзаголовок своему тексту «По ту сторону Тулы» – советская пастораль). В таком обозначении жанра у Петрова соединяется серьезное и несерьезное, динамическое и статичное, смертельное и эротическое. Р. Витрак сходным образом определял свою знаменитую сюрреалистическую пьесу «Тайны любви» метафизическим водевилем.

Другой вариант, способствующий использованию сюрреалистического кода, связан с обращением к *формульным жанрам* (Дж. Г. Кавелти) как маргинальной литературы, так и мейнстримной. Актуальной платформой для кода становятся, например, «черные» жанры: черный роман (черными романами назывались в том числе «крутые детективы»), черные драмы или черные фильмы – *нуар*. Нуар развивает, вслед за ранними фильмами мирового кинематографа, идею света/темноты и эстетику теней, чем дополнительно предоставляет возможности для стратегии экспериментации сюрреалистического кода: невидимое пугает и привлекает сильнее, чем открытое. Нуар в литературе возникает на рубеже 1920-30-х, в той же ситуации социального пессимизма, в которой развивается и сюрреалистический код.

Из нишевых жанров самые тесные связи сюрреалистический код имеет, как кажется, с жанром *хоррора*. Их объединяет интерес к жуткому, чудесному и странному. Также сходными являются психологическая проработка через аффекты, а не эмоции и чувства (поэтому триллер оказывается дальше); пренебрежение сюжетом, которое может проявляться как в формализации, предсказуемости событийной канвы, так и в разрушении фабульной последовательности, увеличении роли случайности; сочетание интенсивной фикциональности с суггестивным давлением на реципиента.

Если в литературе ужасов часто используется прием с ненадежным рассказчиком, то в сюрреализме, в свою очередь, действует принцип *коллективной грёзы* (само понятие «коллективное сновидение» или «универсальная грёза» Бретон однажды вскользь использует в «Антологии черного юмора»). Коллективные или надындивидуальные грёзы, как это было еще в романтической, гофмановской, гоголевской версиях, демонстрируют странное, воспринимаемое

всеми как нормальное, такая сюрреальность захватывает абсолютно всю персональную сеть, а не только рассказчика или центрального персонажа. Страшное, разделяемое всеми, автоматически становится более сюрреальным, чем ужасным. Иногда принцип коллективной грёзы может формировать весь текст в целом (например, «Восстание грёз» В. Иванова).

Сами сюрреалисты искусство ужасов постигали изначально через *театральные формы*, в парижском театре ужасов «Гран-Гиньоль». Театр, перформативность позволяют сюрреалистическому гену в дальнейшем проявлять революционность. Поэтому с точки зрения возможного жанрового анализа проявлений сюрреалистического кода особенный интерес должна представлять неоавангардная «драматургия письма» и всевозможные когнитивные пьесы (например, Е. Сулова, Д. Герчиков). Театральным формам и во французской, и в русской литературе сюрреалистической линии предшествовали форматы разговоров (у обэриутов), беседы (у Л. Аронсона, в среде медгерменевтов), диалогов (сюрреалисты сами определили жанровую форму «абсурдного диалога»).

Вариантом жанрового проявления сюрреалистического кода может быть реальное или потенциальное *образование жанровых форм* из концептов (жанровая форма грёзы или объекта), мотивов или образов (например, жанровая форма сна). В качестве примера в работе анализируется потенциальная жанровая форма *сумерек* (стихотворение «Вечерние сумерки» В. Казакова).

Глава 3. «Способы реконцептуализации сюрсистемных элементов». В этой главе рассматриваются примеры точечных взаимодействий не только с сюрреалистическим кодом, но и с элементами сюрсистемы в поэзии и эссеистике 1970-90-х годов.

В § 3.1. «Категория чудесного и пространство рая в поэзии Л. Аронсона» анализируется реализация и эволюция эстетической категории чудесного в творчестве Аронсона. Чудесное позволяет сопоставить поэтику Аронсона с эстетической программой сюрреализма, а также с культурными кодами средневековой эпохи.

Стихи Аронсона состоят, по мысли О. Седаковой, из единой растянутой кульминации, чему соответствует хронотоп рая с остановленным и одновременно постоянно обновляющимся временем, стирающим различия. На субъектном уровне в текстах превалирует движение внутрь себя, при этой мощной интроекции весь мир с его первоэлементами входит в воображаемое «пространство души», «пейзаж души». Рай оказывается посюсторонним, но одновременно противопоставляется и обыденному миру быта. Позиция лирического субъекта как «визионера, прозревающего мир в его подлинном (райском) состоянии *единства и вневременности*» (В.И. Шубинский), определяет структуру и логику функционирования образной системы, включающей необходимым элементом чудесное – важнейший концепт сюрсистемы, позволяющий удерживать парадоксалистский заряд на разных уровнях.

Как эксплицитно выраженный атрибутивный образ чудесное появляется в стихах второй половины 1960-х годов. Сначала он связывается с идеей эстетически прекрасного, выраженного образом лебедя («Лебедь»), но сама логика текста приводит к сюрреалистическому разъятию образа. Это осуществляется

через мотив смерти и распада (лебедь плывет «по лесной воды затонам / царской лилии – Офелии»), через растительное уподобление («лебедь плавает бутон»), через создание сюрреалистического объекта (лебедь именуется «утра куколкой в ночи») в зеркальном пространстве («И целует, выгнув шею, / чьей-то мысли отраженье»). Почти параллельно развивается сюжет чудесного, который можно назвать «божественным». Именно в 1966-67 гг. поэт максимально близко подходит к идее трансцендентного, хотя и острого «литературности» интонации и метапоэтической семантикой («Не сю, иную тишину...», «Стали зримыми миры...»).

Примерно с 1968 года в «плотских» стихах *чудесное* заменяется *чудным*. Так, «Видение Аронсона (начало поэмы)» – медитативный текст с сомнамбулическим сюжетом – демонстрирует материализацию чудесного (чудного). Оптическая композиция текста построена на метонимическом укрупнении плана: «А в комнате в роскошных волосах / лицо жены моей белеет на постели, / лицо жены, а в нём её глаза, / и чудных две груди растут на теле». Эти поступательные вуайеристские смещения создают ощущение объективации субъекта, но в действительности происходит мифологизация Женщины (священное, «теллурическое» тело). Завершает «Видения Аронсона» строфа, собирающая все контрастные начала в парадоксальный пучок: «Пример сомнамбулических причуд, / я поднимался, поднимая тени. / Поставленный вершиной на колени, / я в пышный снег легко воткнул свечу». *Чудесное* через *чудное* доводится до *причуды*; функцию сокровенного полностью выполняют иероглифы свечи и холма, случай заменяется ритуалом.

В сохранившихся черновых набросках последнего прозаического текста «Ночью пришло письмо от дяди» Аронсон демонстрирует менее прямое письмо, насыщенное размышлениями о сновидениях, их записывании, содержащее ряд формул, которые не могли оказаться в конечном варианте, возможно, из-за слишком сюрреалистской тональности: «Дядя утаил свою непокладистость в “чудесном” отчаянии и считал своё тело корнем головы, голову же называл бутон, распускающимся во сне». В черновиках еще улавливается «тревожный и загадочный мир чудесного» (Ж. Ле Гофф), который соответствует именно «бытовому» или «повседневному» чудесному, когда, как у Аронсона, «и весело, и страшно», а сознание (голова-бутон) распускается во сне.

Сама программа «повседневного чудесного» в неизменном, остановившемся мире усиливает экзистенциальную тревогу. В случае Аронсона это объясняет поэтическую эволюцию от рая к одиночеству, а применительно к ранним текстам – раскрытие рая как засмертного пространства или «пространства души», функционирующего как матричное сновидение без сна (инверсия гипнолического принципа). Действие на его тексты сюрреалистического кода ослабевает, поэтому «чудесное отчаяние» вытесняется в черновое измерение.

В § 3.2. «Концепт перечитывания и высказывание о поэзии в эссеистике А. Драгомощенко» рассматриваются сближения поэтологии Драгомощенко с сюрреалистическим дискурсом. Перечитывание оказывается объединяющим концептом, выступая как метонимическая и индексальная процедура, реализу-

ющая постепенно смысловые сдвиги (отслаивания), определяя разницу в читательских подходах, в сериях перечитывания.

Эволюционные процессы литературного поля второй половины XX века подтверждают способность сюрреалистического кода влиять не только на трансформации письма и мировосприятия, но и на изменения практик чтения. Кажущийся на первый взгляд маргинальным, концепт перечитывания является устойчивым элементом в эссеистике А. Драгомощенко; он проявляет себя на уровнях жанрового формата, структуры письма, рецептивного функционирования и собственно концептуальном.

Концепт перечитывания связывается с основными мислеобразами поэта: воображение/предвосхищение, вопрошание, возвращение, забывание, скорость, чтение/эхо, поэзия. Предвосхищение инспирирует письмо или чтение, а предвосхищение в сочетании с забыванием запускает механизм перечитывания. Тавтология, стирание значений, уходы от репрезентации, ассоциативность письма Драгомощенко актуализируют забывание читателя, не успевающего за скоростью письма, переводя его в статус перечитывателя. Это «принуждение» к перечитыванию подчеркивается как при чтении прозы (А. Барзах, А. Скидан), так и при чтении поэзии Драгомощенко (А. Житенев, Н. Азарова). Этому процессу соответствует и возникающий в романе «Фосфор» образ «всепроникающей скорости, пеленавшей в неподвижность».

Формат *письма-чтения* и *воображения-перечитывания* оказывается тесно связанным в эссеистике Драгомощенко с понятиями непонимания, незнания, выступающими регулятивами самой поэзии (эссе «Устранение неизвестного»). Ревизионизм перечитывания для поэта связан с глубинным отречением поэзии от самой себя, к которому не приводит ни точное толкование, ни ошибочное прочтение (Х. Блум), а только сам «импульс непонимания».

Сюрреалистический код прочтения Драгомощенко позволяет увидеть и некоторые *тропы перечитывания*, те регулятивы формального уровня, которые создают ситуацию перечитывания. В параграфе отмечаются три аспекта: перечитывание через *инсценировку*, *итерационное* перечитывание и *метаописание* как регулятив перечитывания.

Первый аспект подсказывается не только сюрреализмом, тяготеющим к представлению, инсценировке, иллюзии, но и биографическим бэкграундом Драгомощенко, профессионально связанного с театром. Ассоциирующееся именно с Драгомощенко скорое, ускользающее повествование нередко разрывается какой-то конкретной сценой, соотносимой с предыдущими фразами, периодами (являясь как бы их перечитыванием), носящими чаще всего абстрактный, обобщенный, интеллектуализированный характер. Логика перехода, как правило, зависит от языковых, звуковых, телесных ассоциаций.

Второй аспект – итерационное перечитывание – проявляется в способе вариационного письма, при котором фразы или целые фрагменты повторяются в тексте с незначительными изменениями (в основе – топологический принцип кода), что также ставит реципиента в ситуацию перечитывания с исчезающими закономерностями, поскольку новый контекст может влиять противоположным образом на повторяющийся сегмент, вносить противоречия.

Третий аспект – метаописание – относится непосредственно к функционированию письма-чтения. Важнейшее качество воображения и перечитывания – безначальность – на нарративном уровне реализуется в метаописательном мотиве *не-начала* (отсутствие конвенционального начала или признание в непонимании, «с чего же начать»). Значимыми метаописательными регулятивами перечитывания становятся *предвосхищение* (так замыкается концептуально-формальный круг) и *реприза*, если пользоваться по аналогии музыкальным термином. Предвосхищение здесь – описание того, что скоро появится в тексте; на деле оно чаще указывает на ошибочные пути прочтения, предлагает другие варианты, проблематизирует субъекта высказывания, реализуя главный принцип Драгомощенко («поэзия – это уже всегда иное»); на стыках предвосхищений возникают репризы, создающие трехслойные цитаты и напрямую приглашающие перечитать текст. Одним из самых устойчивых и радикальных тропов перечитывания у Драгомощенко оказывается обрыв референции.

В центре § 3.3. «*Рефлексия о сюрреализме и сюрреалистский тезаурус В. Кондратьева*» – практика осмысленного использования своей поэтической метапозиции для актуализации самого мировоззренческого ядра сюрреализма. Постоянная рефлексия о сюрреализме, о его теории и практике является важной составляющей литературной идентичности В. Кондратьева. Размышления о сюрреализме, о возможности или невозможности сюрреализма в России, распространённые в прозе, эссеистике и письмах Кондратьева, складываются в отдельный нарратив.

В стихах обнаруживается редкий именно для русской поэзии пример *миметического* сюрреализма, реализуемого за счет пусть и смещенной, но демонстрации (а не диегезиса-повествования). Кондратьев стремится создать в них, наследуя практике А. Бретона и У.К. Уильямса, динамическую композицию, которая «включает в себя напряженный свободный стих, переходящий к интонации прозы “объективного повествования”». И речь здесь идет не просто о прозаизации поэзии, но об объективации и миметизации сюрреалистских и, шире, сдвиговых высказываний в поле поэзии. Такая практика устанавливается и осваивается в русскоязычном пространстве только в 2000-х гг. в рамках «нового эпоса». Принципиальными становятся констативная интонация, номинативные конструкции и нарративный мимезис, парадигмальной фигурой для подобных постсюрреалистских реализаций оказывается Л. Шваб. И только ретроспективно можно увидеть, как эта линия комплементарно связывается с практикой В. Кондратьева. Сюрреалистский вариант миметического метафоризма Кондратьева оказывается между диегетическим метафоризмом Драгомощенко и миметическим метонимизмом Шваба.

Другим, более важным новшеством становится то, что Кондратьев и в стихах, и в рассказах, статьях, стихотворениях в прозе оперирует сюрреалистскими словами и образами уже как концептами, взятыми из сюрсистемы. Среди таких: сон, воображение, объективный случай (антиципация), грёза, глаз, зеркало, путешествие-фланирование, память-забвение (индивидуальные вариации – дежа вю и жаме вю), детство, любовь. История этих «терминов» учитывается на интенциональном уровне, однако не разворачивается в текстах, поэтому такие

понятия входят в состав высказывания одновременно как инородные элементы с измененной мотивировкой и как естественные, закономерные слова художественного дискурса. Кондратьев просто наполняет ими поэтический тезаурус не только своей поэтики, но и русской поэзии в целом. Таким образом, сюрреалистический словарь, сюрреалистическая энциклопедия (в бретоновское время основные варианты внешнего языка описания) замещаются *сюрреалистским тезаурусом*.

В сюрреалистском тезаурусе Кондратьева обращает на себя особое внимание поливалентный концепт *пустыни*. С одной стороны, он актуализирует само значение пустоты, пустотности (важное для понятий-инципитов), выстраивая диалогические связи в поле мировой и русской поэзии. С другой стороны, от концепта пустыни получают развитие сюрреалистски обработанные и скомпонованные образ песка и мотив ветра, стыкующийся с мотивом человеческого дыхания (рождения), отчего образуется субъектный триггер – *детские образы*. Благодаря им мир наполняется любовью, желанием, а сама пустотность положительно переозначивается. Практически любой объект «в ветре <...> обретает движение»; «ветер, легчайший спутник наслаждений», в отличие от сюрреалистов с их гегельянским духом, больше связан у Кондратьева с веяниями истории, культуры, речи.

Концепции умного чувства (Я.Э. Голосовкер), рациональной чувственности в рамках кондратьевской рефлексии о сюрреализме и его аналогах в русской поэзии неминуемо связываются с эмоционализмом М. Кузмина. Эмоционализм организует поле эстетики, сюрреализм формирует категориальный аппарат. Наиболее четко эти линии очерчивает Кондратьев в статье «Предчувствие эмоционализма». В своем размышлении об эмоционализме, выходя на поэтический проект Ч. Олсона, Кондратьев схватывает сам момент *объективации сюрреализма/эмоционализма*. Объективацией Кондратьев объясняет и миметический поворот, уже в эмоционализме, у Кузмина и поэтов его окружения было *предчувствие* этого поворота.

Кондратьев предпринимал вполне конкретные попытки взять на себя бретоновскую роль и интродуцировать сюрреализм в русскую литературу. Однако перелом перестроечного времени и начало 1990-х определили неудачу неосюрреалистского проекта Кондратьева. Чуть ли не единственный осознанный сюрреалист русской поэзии застал неподходящее для сюрреального время.

Глава 4. «Возможности сюрреализации в инновативном поле поэзии». Широкий круг возможных сюрреализаций предоставляет инновативное поле современной поэзии (1990-2010-е), что обусловлено сходством установок на эксперимент, поиск, отказ от инерционного письма. Наиболее значимым примерам подобных сюрреализаций посвящена заключительная глава диссертации.

В § 4.1. «*Топологические вариации и сюрреалистический юмор в художественной реальности Л. Шваба*» рассматриваются принципы построения художественной реальности в поэтических текстах Л. Шваба, через интермедиаальный контекст протосюрреализма (живопись И. Босха, П. Брейгеля Старшего) и теоретико-художественный контекст собственно сюрреализма реконструируется круг поэтологических установок Шваба.

Поэтический субъект Шваба характеризуется как наблюдатель, фиксирующий топологические трансформации (по типу песочной анимации), уравнивающие внетекстовую реальность и поэтическое слово. Гетерогенность слова, дискретность строк и фрагментарность сцен в поэтическом проекте Шваба обуславливаются гомогенностью общего порядка, топологией сюрреалистического сна: «Что же еще тебе нужно каких тебе птиц и зверей повидать / Мне кажется слово мое из воска и тряпочек разноцветных».

Частотный мотив *выхода* или *выхождения* персонажей/объектов можно прочитывать не только через сюрреалистическую мизансцену, но и через топологическое выявление из складок материи, когда сам контекст соседних строк и слов призывает к жизни новую речь: «Навстречу выходит невеста умыться с дороги / По касательной к дому плывут панорамные цирки». Вариации этого мотива могут быть самыми разными: абсурдистские, сюрреалистические, мифологические («Я падаю на мокрый барабан / Как много золота в моих карманах полушубка / Выходит старец мертвый и хороший»; «И солнце бледнеет до полной луны. / Англичанин выходит, ступает на снег. / И снег подтаивает, струится под ним»); социальные и исторические («В кафе “Гилель” заходит доктор Коэн / Выходит доктор Розенблат / Они конечно потешаются над нами / Обмениваются документами одеждой / Подражают пению дрозда»; «Филипп выходит. Ночь бедна, убога. / На перекрестках мерзнут патрули»); частные, бытовые («Из стиральной машины выходит мой брат / На правом плече оса»); карнавалльно-мистические («На сцену выходит старик чародей / Я стал розмарин я предатель людей»).

Топологическое равенство между субъектом и объектами позволяет использовать в символической войне «самое мощное оружие – юмор: на абсурдность мира сознание отвечает своими абсурдами, юмор предлагает *ничейную ситуацию между объектом и субъектом*» (О. Пас). Феномен сюрреалистического юмора подразумевает действие нескольких механизмов, каждый из которых свойственен стихам Шваба: это создание мизансцен (театральность), выработка черного юмора, а также функционирование дополняющих друг друга понятий объективного юмора и объективной случайности.

На первом уровне включается механизм создания *мизансцен* (Л. Арагон), то есть перенесение обычных объектов из привычного бытового контекста, сближение с другими объектами до гибридного состояния. Основной читательской реакцией на комическое в текстах Шваба становится не смех, не улыбка, а скорее усмешка, возникающая в разрывах или в конце серии мизансцен. Отчужденная, констативная интонация большинства стихотворений создает предпосылки для объективного юмора.

Важным аспектом теории сюрреалистического юмора становится работа с объектами как реализация *объективной случайности*: случайная находка во время прогулки, встреча с объектом, обнаружение объекта в несвойственном ему контексте – та самая лотреамоновская «случайная встреча на операционном столе зонтика и швейной машинки». Усмешку может вызывать как монтаж (и стиховой, и внутрстиховой), так и частные решения, например, стилевое и концептуальное отстранение: «На рукаве цветочной клумбы горела свеча, / Лю-

бовники недоумевали. / В воздухе пахло грозой, / Кленовый лист прилеплялся к губам». Элемент случайности на уровне композиции постоянно проверяется сквозным отстранением на уровне интонации и инфляцией механического описания, каталогизации, которые буквализируются в образах механики, производственных предметов, машин, электричества: «Был опыт в градостроительстве, / Строил в Польше, / На рубеже первичных изысканий / Испытывал отращение как профессионал, / Замыкался в себе, / Отвечал самым высоким требованиям». Каждая строка по сути меняет фразеологическую точку зрения: поэтическое «на рубеже первичных изысканий», психологическое «замыкался в себе», официально-деловое «отвечал самым высоким требованиям».

Предшествование знака (сна) как принцип объективной случайности срабатывает и при «наиболее неблагоприятных условиях» – в ситуациях войны, насилия и аварии (специальный швабовский, «механистический» эквивалент катастрофы). Случаи обращения объективного юмора в сторону катастрофического, трагического демонстрируют грани уже черного юмора. Однако у Шваба элементы черного юмора монтируются скорее не с сюрреалистическим дискурсивным комплексом, а с языковым методом А. Платонова. Помимо узнаваемого хрупкого баланса между гуманистической и ингуманистической оптиками («Форштадтская улица есть *преднамеренный* Млечный Путь, / И *каждый суп накормит* человека») из платоновского арсенала тексты Шваба заимствуют буквализацию «гибельных» и «народных» метафор: «Ни один из истопников не признался, / Руки держа за спиной, / Шли не подозревая в глубь страны, / Не признаваясь и друг другу». В этом же примере можно видеть аналог «смутного сознания», присущего платоновским героям: истопники и не подозревают, и не признаются (эффект усиливается характерной неразрешенностью переходных глаголов). Концептуальная ирония (ширь страны становится глубиной) дополняется архетипическим чевенгуровским мотивом вхождения в воду.

В § 4.2. «*Диалектика эстетического и политического в письменности (П. Арсеньев, Г. Рымбу)*» анализируются конститутивные противоречия, связанные с разработкой эстетического и политического в сюрреализме и в новой левой поэзии России.

Диалектическое противоречие между политическим действием и поэтической грёзой развивается в идейное противостояние, и еще в период исторического сюрреализма происходит постепенная дивергенция сюрреалистических линий развития – *эстетическая* (или философско-эстетическая) и *политическая* (или революционная). Сюрреалистический код, во многом противореча декларативным установкам сюрреализма, способен объяснить парадоксы политических высказываний в поэзии, которая как раз не содержит признаков классического сюрреализма периода сновидений (Б. Пере, поэты группы «Революционный сюрреализм» и др.). Фигура Пере становится эмблематической для политического сюрреализма, а его письмо «на грани между лирикой и памфлетом», по мысли Р. Гейро, может стать «противоядием от эстетствующего и выхолощенного видения сюрреализма, которое то и дело пытаются навязать обществу некоторые академические круги в России».

Определенного синтеза внутри политического сюрреализма достигает новая левая поэзия России. Слово также сближается с действием, но через понятие перформатива, то есть все-таки через языковую практику и внимание к прагматике высказывания. К парадоксальности и двусмысленности поэтических актов эта поэзия приходит через применение методов левого деконструктивизма. Социализация (а не индивидуация) сюрреалистического происходит в том числе на языковых, лингвистических уровнях.

Прием *противоречия, двусмысленности* постоянен и стилеобразующ в поэзии П. Арсеньева. Контрадикторность проявляется не только на уровне части-целого, но и на микроуровне приемов, фраз, фигур. Таким образом сюрреализуется субверсивная солидарность, объясняющая необходимость использования стратегии мимикрии, к которой прибегали сюрреалисты и за которую их критиковали леворадикальные теоретики и художники, считающие, что атакуя одни буржуазные идеи, сюрреализм укреплял другие. Однако сюрреалистический подход может быть наиболее действенен именно в ситуации конца протеста, конца авангарда. Интенсификация сюрреалистического и у Арсеньева приходится на период после протестов 2011-13-го годов, когда пришла пора возвращаться с протестных улиц в университетские аудитории. Этот образ поэт использует в тексте «Поэма солидарности (она же разобщенности)», являющемся хорошим примером революционного лингвистического сюрреализма, возникающего на волне пессимизма и разрушающего ее с помощью объектного и буквализирующего юмора: «На всякий пожарный следовало бы / сигнализацию встроить в тело. / Ведь пожар в одной голове / всегда может перекинуться на другую».

Наиболее заметной формой детурнемана дискурсивной повседневности оказываются поэтические реди-мейды; в авторском определении Арсеньева – реди-риттены (от *ready-written*). Инструментализация и медиация имеет большое значение в общей критике автоматизма и «производства случайности» в сюрреалистическом коде. Автоматизм, понимаемый как инструмент, как технология, начинает противоречить сам себе, и через это противоречие осуществляется ресюрреализация. Именно технологичность, автоматизированность (а не автоматичность) речи и подчеркивает Арсеньев, доверяя повседневности, не противостоя ей.

Наиболее близко к проекту революционного сюрреализма Арсеньев подходит в своем цикле 2013 года «Случаи из политической жизни и снов», вошедшем в книгу «Reported Speech». Достигаются описанные выше эффекты с помощью нескольких приемов: смешение временных пластов и одновременное совпадение политических логик; метонимическое смещение имен, знаков, псевдонимов, никнеймов; вторичное использование (этико-политическое) и перенацеливание абсурдистских образов, а также устойчивых языковых конструкций; прием сюрреалистического списка-каталога. Более радикальной и именно сюрреалистической (а не ситуационистской) техникой становится пере-доверие речи. Прямое политическое высказывание может состояться и в том случае, если дать самой реакционной (например, националистической) ритори-

ке захватить все стихотворение, что и происходит в тексте «Отзыв на одну провокационную выставку современного критического искусства».

Любопытные и продуктивные варианты предлагает революционный сюрреализм в феминистском и, шире, гендерном ракурсе, особенно через тех поэтесс, которые на самом деле удерживают сложный синтез образного и эмпирического, эстетического и политического, субъектного и объектного. Одним из таких примеров в новейшей левой поэзии можно считать Г. Рымбу.

В текстах первой книги стихов Рымбу «Передвижное пространство переворота» четко определяются темы, актуальные и для сюрреализма. Общая направленность проблематики связана с неприятием войны («Соответствовать духу войны...»), наций («Так мы становимся вокруг»), государств («Барокко (покрывает)»), институций («Школа»). Политические импликации проводятся через чуткое пространственное восприятие поэтессы, поэтому идеологии, социально-экономические процессы, классовые столкновения видятся как множественные и аксиологически неоднозначные *другие* пространства – гетеротопии, по М. Фуко.

Феминистская ревизия практики сюрреализма выявила свойственное и для авангарда в целом противоречие: освободительная борьба авторов-мужчин нередко только укрепляла традиционный патриархальный образ женщины. Риторические конструкции могут скрывать даже за внешним восхвалением некое эссенциалистское ядро, требующее деконструкции. В принципе противоречивое положение женщины в сюрреализме можно рассматривать как очередное противоречие сюрреалистического способа мировосприятия. В этой логике все гендерные и сексуальные идентичности должны пройти сквозь линзу контрадикторности.

В поэзии Рымбу синтез эстетического и политического, образного и эмпирического особенно заметен через концепт *преображения*. Оно понимается как постоянные коммутации на семиотическом и перформативном уровнях, перекодировки образного материала в опытный и, одновременно, наоборот. По сути, именно динамику образа и опыта Рымбу имеет в виду, говоря, что политика искусства заключается в борьбе «за новые зоны человеческого опыта». Пожалуй, наиболее бескомпромиссным текстом фем-сюрреализма, удерживающим смещение от образа к опыту, является текст «Секс-пустыня». Здесь лирическое совпадает не только с памфлетом, но и с метакритикой («но есть и лирическая линия»), речевые полуавтоматические ругательства наслаиваются на барочность языковых деталей, а экологическая хрупкость подчеркивается эротическим насилием объектов («сотни зверей приидут трахнуть меня / сперма тигра подымается к облакам / обезьянки лижут мой клитор / но ни одна из них не скажет: “секс – это пустыня”») и идеологических эссенций («анус созерцающий / анус яростный минимализм форм / для русских которых всё ещё порют / а они и рады потому что родились мёртвые»). Сообщающиеся сосуды политического и любовного работают и в сопряженном тексте «Я перехожу на станцию Трубная и вижу – огонь...».

Тоска по общему миру (антисюрреалистический коммунизм человека и нечеловека) включает также тоску и по общему языку («мне снится, что

мы / никогда не узнаем: что такое – письмо доступное всем?»), но это еще и тоска «тела укутанного в историю», человека, застрявшего в истории. И в этот момент проявляет себя идея «общего сна» и вообще сон как принцип, «абстрагированный от исторической действительности сон», как это формулирует поэт К. Корчагин, также связанный с сюрреалистическим кодом. Повествовательницей «прямых историй» зачастую является дочь. Быстро взрослеющий платоновский образ девочки на стройке, на заводе, на всевозможных котлованах и зачистках территорий трансформируется, теперь она сама начинает говорить в поэтическом тексте, постоянно обнаруживая собственную *дочерность* по отношению к речи и голосам других людей, вплетаемых в текст.

В § 4.3. «*Сюрреализация медиа: акселерационизм автоматического письма В. Банникова*» анализируются проявленные в современной медиасреде и актуальной поэзии принципы сюрреалистической деятельности: обнаружение или производство парадоксальности окружающей действительности, преодоление бинарности субъектно-объектных отношений (это может касаться границы между интимным и социальным), а также работа с концептом желания и его конкретными реализациями в медиа.

Сюрреализм всегда отзывался на изменения в способах письма, всегда чутко относился к своему медиа и к интермедийному полю в целом, о чем свидетельствуют размышления сюрреалистов о живописи, рекламе, кино, фотографии и т.д. Однако социологически и антропологически медиа рассматриваются сквозь проблему *переизбытка информации*, который оказывается в центре поэтической рефлексии уже начиная с первой половины XX века. Переизбыток информации и экспансия невербальных медиа нередко воспринимаются как угрозы для сюрреалистических концептов воображения, грёзы, эроса, а процессы медиатизации опыта влияют на изменения субъектности в сюрреализме. На уровне сюрреалистического кода в таких условиях происходит переориентация доминант: *вместо демонстрации элементарных жестов проявляется открытость для взаимодействия с другими культурными и стилевыми кодами*, что приводит к неизбежной интерференции художественных элементов и к росту как конститутивных, так и коммуникативных помех.

В новейшей поэзии случай В. Банникова является и репрезентативным, и проблемным с точки зрения заявленной тенденции. Форма бытования его поэзии специфична: несмотря на публикации в различных изданиях и сетевых порталах («НЛО», «Воздух», «Полутона», «Транслит» и др.) основу практики составляет *ежедневное* (за редкими исключениями) размещение текстов в социальных сетях Фейсбук и ВКонтакте. Масштабное производство текстов с личным рекордом поэта 49 стихотворений в день определяет и некоторые траектории чтения, и особенности существования поэтического в медийном поле.

Стратегия Банникова относительно медиа, включающая в том числе поэтизацию техники, вступает в конфронтацию с позицией многих сюрреалистических групп, начиная с 2000-х годов. Поэт выбирает стратегию, которую можно было бы назвать *акселерационистской*. Признавая вслед за сюрреалистами, что медиа является средством массовой деморализации и контроля, поэт своей практикой только усиливает информационный, сексуальный, собственно поэ-

тический переизбыток. Однако акселерационистская логика, согласно которой ускорение коренных процессов существующего порядка приведет к кризису и краху этого порядка, в какой-то момент приводит банниковский проект к новой утопии, а возможно, и к третьей стадии развития сюрреализма (после первой, классической и второй стадии 1960-70-х гг.). На этой стадии ускорение желаний, увеличение медиатизации субъектности, перепроизводство поэтического не противоречит идеям воображения и чуда.

Акселерационистская стратегия в медиа отзывается и в режимах чтения стихов. Проект Банникова провоцирует на применение новых литературоведческих технологий, в частности, он идеально подходит и как будто специально создан для различных вариантов дистантного или дальнего чтения, пионером которого является Ф. Моретти. Различные подборки его стихов структурируются определенным образом самим издателем-читателем. В итоге акценты могут расставляться на неоромантическом, ироничном Банникове («толпа вдыхает город / но не в силах быть с ним как с любимым»); на его постконцептуалистском письме с «зонами непрозрачного смысла» («женщина, я тебя нашёл / корчагин, не хочешь выпить / смотри, это женщина / и я ей говорю что нашёл её»); на саркастическом обращении к грубому, площадному («теперь я знаю, моя очередная утренняя революция начнётся с Галины») с музыкальными мотивами балагана, а также актуализации поэтического контекста (с обращениями к поэтам Е. Суловой, Д. Ларионову, Г. Рымбу, О. Васякиной, М. Малиновской, Д. Кузьмину и др.).

Кураторскими выставками невидимого оказываются и две книги стихов Банникова: «Я с самого начала тут» (2016), составленная Н. Сунгатовым, и «Необходимая борьба и чистота» (2017), составленная Д. Крюковым. «Необходимая борьба и чистота» оказалась в этой редакторской интерпретации книгой *сюрреалистических гимнов любви*, не лишенной интертекстуальных перекличек с другими поэтами сюрреалистического кода. Так, неряшливость автоматизма и объективный случай визионерских находок в биоморфных лесах совсем неслучайно вводит аронзоновскую линию.

Интроспективная и аутическая поэтическая субъектность Банникова порождает отдельный текст-вселенную, который, правда, возгоняется и одновременно обнаруживает себя в проекте, в потоке. Разрешает эту парадоксальность интерпретация стихов Банникова как записей сновидений, онейрических отчетов о событиях дня. *Стихи-сновидения* предлагают фрагментарное воспоминание и вторичную обработку прошедшей реальности. Растительный код, биоморфизм субъекта высказывания и медиасреда подталкивают к метафоре заражения. Из-за вирусной природы акселерационистской поэтики «часть поэтического высказывания остаётся заведомо невидимой читателю, и *кристаллическая решётка культурного кода тает* по мере приближения к наблюдателю» (Д. Суховой). Банников распыляет и сюрреалистический код в том числе, как и многие другие коды в своей практике; он размалывает его, медиатизирует, делая цифрово прозрачным и призрачным сам текст, в котором поэт – «большой и постоянно сонный бог». Он оказывается гипнотически пассивным, но серьезным по отношению к практике сна. Несмотря на демонстрацию себя как вечно

бодрствующего поэта, сам субъект-эхолокатор эргативно распространяется и распределяется в онирическом мире медиа.

В § 4.4. «Сюрреализация звука: асемантическая поэзия, аудиальное асемическое письмо и объективация саунда» акцентируется внимание на некоторых современных поэтических практиках, актуализирующих сюрреалистический код через звуковой медиум.

Автоматизм в сюрреалистическом письме запускает свободную, импровизационную, но одновременно подчиняющуюся синтагматической логике различных медиа дистрибуцию субъекта. Сюрреалистические реализации элемента импровизации в новейшей русской поэзии ассоциированы с двумя связанными тенденциями: онейрической неопределенностью внутреннего и внешнего, потенциального и актуального, а также гибридизацией речи и пения (в том числе при авторском чтении текстов).

Пожалуй, самым точным и емким примером подобного взгляда является образ-композиция из поэмы «Тайная жизнь игрушечного пианино» А. Сен-Сенькова. Поэт пытается описать «джазовый Принцип Неопределённости», который довольно быстро перестает пониматься как синтагматический принцип (неопределенность импровизационного высказывания) и начинает захватывать воображение через образы парадигматического. Неопределенным оказывается то, что остается, уже будучи рожденным, внутри чего-то («банка с джазовой Пылью»); то, что остается скрытым в собственной парадигме, в собственной потенциальности («надкушенное джазовое Пирожное»).

Вторая тенденция, связанная с авторским чтением текстов, выводится из концепта внутренней музыки, благодаря которому А. Бретон собственно и «устраняет привычный разрыв между речью и пением». Показательным является пример В. Банникова. Помимо отмечаемой в критике импровизационности его устных выступлений и роликов в соцсетях, нужно также указать на преодоление «новой устности» 2000-х годов через легкий вариант шпрыхезанга, который и предъявляет своим диссоциированным чтением поэт. Сами же принципы банниковской поэзии, если воспринимать ее как «асемантическую» практику (Е. Вежлян), существующую в ситуации информационного переизбытка и усиливающую эту ситуацию, соотносятся с феноменом *фоновой музыки*.

Классический сюрреализм характеризуется, в свою очередь, общей «немузыкальностью». Как точно замечает С. Арфуйю, «чтобы музыка играла роль автоматизма в поэзии, она должна *исходить из элементов реальности* и освободить их от смысловой цепи, позволяя появиться произвольным образам». Музыка поэтому воспринималась сюрреалистами снобистским искусством, излишне отдаленным от реального и не занимающимся освобождением духа человека, в отличие от поэзии.

В антимузыкальном значении используется музыкальный код и в поэтических практиках конца XX века. Ритмическая рецепция (прослушивание) текстов культуры начинает противостоять композиционному, архитектурному взгляду (рассмотрению). Более того, так определяется вектор новейшей литературы, концептуализирующей не столько упорядоченные повторяющиеся фрагменты высказывания, сколько паузу между ними, тишину, сквозняк поэтиче-

ского дискурса (А. Драгомощенко). Действительно, сюрреалисты нередко характеризовали *тишину* (не-музыку) как настоящий камертон поэзии и искусства. Визуальным аналогом тишины для них всегда была темнота, черный цвет. Для проявлений сюрреалистического кода в русской новейшей поэзии более характерен интерес не к тишине, а к *безмолвию*, *молчанию*. Визуальным аналогом безмолвия становится белый цвет: от белизны художественного пространства Г. Айги (рифмующегося с исследованием белого цвета художника И. Вулоха) до техники выбеливания А. Черкасова, в которой буквализируется безмолвие через устранение слов.

Таким образом, круг замыкается: сюрреализм, исходя из собственного неприятия музыки, инициирует дрейф от «нереальности» музыки к реальности звука; так формируются антимузыкальные принципы организации текста, которые актуализируют проявления тишины, паузы, молчания, являющиеся сквозными концептами сюрреалистической теории.

Другие аспекты музыкальности текста позволяет увидеть поэзия В. Бородина. Его поэтическая позиция соотносится с литературной центрбежностью (в том числе в идее «отходить от слов»), с экокультурной установкой «не наследить». Архитектоническим каркасом для поэта является уже не джаз, а блюз. В блюзе гармоническая структура более устойчивая, чем в джазе, и тексты Бородина, хотя и создают ощущение автоматизма, но в отличие от банниковских основывают свободные блуждания языковых и смысловых единиц на жесткой «пентатонике».

Субъект в поэзии Бородина, постоянно рассеиваясь, сам не может проникнуть в объекты природы и социума, они остаются для него темными. Но несмотря на то, что в самих текстах зрительное восприятие доминирует, внутренний принцип как таковой основывается на *акустической модели мира*, на способности звуковых волн свободно распространяться и преодолевать преграды, недоступные для света. Постепенное раскрытие этого принципа начинается с книги стихов «Лосиный остров» (2015). Отдельные элементы авангардной сонорной поэзии, появление которой связывают с экспериментами начала XX века, в особенности дадаизма и сюрреализма, в окулярном мире этих стихов создают эффект асемического письма, которое музыкальную структуру подчиняет визуальной логике (сам Бородин является редактором рукописного журнала асемического письма «Оса и овца»).

Аудиальное асемическое письмо становится решением задачи поэзии «отойти от слов», сформулированной самим поэтом, но в сюрреалистическом контексте это оказывается новой ступенью объективации кода. Если асемантическая поэзия Банникова являла коллажированное многоголосие шпрыхезанга, то в аудиальном асемическом письме Бородина действует режим «говорит никто». Автоматизм Банникова освобождает субъекта, сюрреализация Бородина освобождает саму музыкальность и аудиальную культуру (возможно, «в ущерб» поэзии).

Третий альтернативный способ работы со звуком предлагает поэтическая практика Н. Сафонова. В ней происходит общая детерриториализация звука, через *объективацию саунда* освобождается уже само звучащее, освобождается

в том числе и от человеческого. Звуковой ландшафт (в рамках исследований звука этот термин предложил Р. Шейфер) на равных правах включает тишину (нулевое состояние звука), сами звуки в своей материальности и шумы. Музыкальность не рассматривается как одно из свойств поэтического текста. У Сафонова, в отличие от Бородина и Банникова, в принципе нет регулярных рифмованных стихов, поэтому ритмическая организация не подчиняется просодической инерции; аллитерационные, паронимические элементы не используются в качестве смыслопорождающих. Музыкальность может стать только предметом теоретического анализа или объектом поэтической работы, а также проектов саунд-арта.

С архитектурной точки зрения стихи Сафонова (книга «Разворот полем симметрии») реализуются в качестве языковых ассамбляжных композиций, в которых человек может только мерещиться: «Там, где его нет, ветер несет страницы, листы, обернутые в звук / колебаний стен, пола, ссохшейся земли, покинутой каждым». Избыточная фокусировка способствует появлению «двойных образов», лишь отчасти соотносящихся с параноидально-критическим методом сюрреализма, потому что эти образы воспринимаются не фигуративно, а как части общей абстракции, схемы или модели. Поэтому объектная ориентированность Сафонова не порождает объективного юмора сюрреалистов, поэт предельно серьезен и отрешен, как может быть «серьезна» и «отрешена» машина по сбору информации и квантификации ритмов аудио-визуальных пространств.

Эта линия художественно-теоретической работы по объективации особенно с учетом пристального внимания к феномену звука приводит к одной из крайних форм сюрреализма – к абстрактному сюрреализму. Именно так прочитывается предлагаемый Сафоновым образ звучащих пустынь, где «распространяются частицы песка, разглаживая пейзажи и организуя ассамбляжи дюн, управляемых абстрактными машинами ветра, частичными объектами Машины Земли».

Описание и картографирование абстрактно-сюрреалистских ситуаций требует и ситуационного подхода к самому языку. В различных вариантах сборки пространства проявляется языковой композитор, но он уже не контролирует текст/пространство. В принципе это тот же наблюдатель, слушатель, однако процедуре слушания всегда свойственна тенденция к упорядочиванию, означиванию, что и переводит рано или поздно субъекта в положение композитора. Этому противостоит детерриториализация звука, о которой и размышляет Сафонов. Для подобной детерриториализации, по Сафонову, недостаточно отдельных навыков – необходимо особое *звуковое мышление*. Именно оно, в конечном счете, и должно помочь преодолеть бретоновскую нечувствительность к музыке и звуку.

В **Заключении** указывается, что обозначенная история осуществлений сюрреалистического кода является важным материалом для возможного модельного прогнозирования реализаций сюрреалистического в текстах русской литературы. Определяются возможные направления дальнейшего исследования (прослеживание индивидуальных влияний, постановка проблемы взаимодей-

ствия сюрреалистического кода с другими локальными, внутренними структурами и сверхтекстами русской литературы).

В Заключении также формулируются основные выводы и подводятся общие итоги исследования.

Основные положения диссертации отражены в следующих публикациях:

Статьи в журналах, включённых в Перечень рецензируемых научных изданий, рекомендованных ВАК

1. Горелов О.С. Медиа как желание в современном поэтическом производстве // Филологические науки. Научные доклады высшей школы. 2020. № 5. С. 62-69. (0,8 п.л.) *(индексируется в Web of Science)*
2. Горелов О.С. Сюрреалистический тезаурус в поэзии В. Кондратьева: логика и способы объективации сюрреалистического высказывания // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. 2021. Т. 43. № 1. С. 33-40. (0,8 п.л.)
3. Горелов О.С. Жанровые аспекты реализации сюрреалистического кода в литературе // Известия Уральского федерального университета. Серия 1. Проблемы образования, науки и культуры. 2020. Т. 26. № 4 (201). С. 32-42. (0,8 п.л.)
4. Горелов О.С. Принцип экспериментации в сюрреалистическом коде: проблема сюрреалистического образа и феномен опыта // Вестник гуманитарного образования. 2020. № 4 (20). С. 111-118. (0,8 п.л.)
5. Горелов О.С. Сюрреализация звука: музыкальность, аудиальная культура и саунд в новейшей русской поэзии (В. Банников, В. Бородин, Н. Сафонов) // Вестник Костромского государственного университета. 2020. Т. 26. № 3. С. 187-193. (0,8 п.л.)
6. Горелов О.С. Диалектическая форма не-жанра и двойное жанровое определение («Надя» А. Бретона и «Турдейская Манон Леско» Вс. Петрова) // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2020. № 8 (151). С. 165-170. (0,6 п.л.)
7. Горелов О.С. Сюрреалистический код в литературе: определение и механизм реализации // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2020. Т. 13. № 8. С. 91-96. (0,8 п.л.)
8. Горелов О.С. Поэзия информационного переизбытка и автоматическое письмо В. Банникова // Philologos. 2020. Вып. 2 (45). С. 14-21. (0,9 п.л.)
9. Горелов О.С. Специфика метафизического остранения в прозе С. Кржижановского // Вестник Костромского государственного университета. 2020. Т. 26. № 2. С. 191-197. (0,8 п.л.)
10. Горелов О.С. Сюрреалистическая концептосфера как система: понятийный и функциональный анализ // Филология: научные исследования. 2020. № 11. С. 65-77. (0,8 п.л.)
11. Горелов О.С. Принципы-смещения сюрреалистического кода: гипносический принцип и принцип метонимизации // Ученые записки Новгородского государственного университета. № 6 (31). С. 21. [Электронный ресурс]

URL: <https://www.novsu.ru/univer/press/eNotes1/i.1086055/?id=1656312> (0,7 п.л.)

12. Горелов О.С. Концепт перечитывания в эссеистике А. Драгомощенко. Статья 2: тропы перечитывания // *Philologos*. 2020. Вып. 1 (44). С. 21-27. (0,9 п.л.)
13. Горелов О.С. Концепт перечитывания в эссеистике А. Драгомощенко. Статья 1: высказывание о современной поэзии // *Philologos*. 2019. Вып. 3 (42). С. 13-20. (0,9 п.л.)
14. Горелов О.С. Принципы сюрреалистического юмора в поэзии Л. Шваба // *Вестник Костромского государственного университета*. 2019. Т. 25. № 2. С. 187-191. (0,8 п.л.)
15. Горелов О.С. Роль Петербургского текста в художественной концепции И. Бродского // *Вестник Челябинского государственного университета. Филология. Искусствоведение*. 2010. № 22 (203). С. 29-32. (0,5 п.л.)
16. Горелов О.С. Тема города и англоязычная поэзия в творчестве И. Бродского // *Philologos*. 2010. № 3-4 (7). С. 94-100. (0,6 п.л.)

Главы в монографиях

17. Горелов О.С. Категория чудесного в творчестве Л. Аронсона // *Профессия: литератор. Год рождения: 1939. Коллективная монография. Елец: Елецкий государственный университет им. И.А. Бунина, 2020. С. 6-20. (1 п.л.)*
18. Горелов О.С. Стихотворение «Вечерние сумерки» В. Казакова и сумерки как особый поэтический жанр // *Профессия: литератор. Год рождения: 1938. Коллективная монография. Елец: Елецкий государственный университет им. И.А. Бунина, 2019. С. 45-54. (0,7 п.л.)*
19. Горелов О.С. Социалистический сюрреализм в сборнике стихов «Тексты. 55-77» В. Уфлянда // *Профессия: литератор. Год рождения: 1937. Коллективная монография. Елец: Елецкий государственный университет им. И.А. Бунина, 2017. С. 90-99. (0,7 п.л.)*

Публикации в других изданиях

20. Горелов О.С. Метонимическое мышление и его реализации в прозе С. Кржижановского // *Материалы Всероссийской научной конференции «Россия Ивана Бунина и культура русского Подстепья» (к 150-летию со дня рождения И.А. Бунина)*. Елец: Елецкий государственный университет им. И.А. Бунина, 2020. С. 111-116. (0,5 п.л.)
21. Горелов О.С. Сюрреалистический код С. Кржижановского: интеллектуальный сон и эссе о любви // *Автор-текст-читатель: теория и практика анализа. Материалы Седьмых Международных научных чтений «Калуга на литературной карте России»*. Калуга: КГУ им. К.Э. Циолковского, 2020. С. 20-27. (0,5 п.л.)
22. Горелов О.С. История сюрреалистической антимузыкальности в практиках инновативной русской поэзии // *Вестник Ивановского государственного университета. Серия «Гуманитарные науки»*. 2020. № 3. С. 20-29. (0,8 п.л.)

23. Горелов О.С. Неосюрреалистический субъект в поэзии и прозе В. Кондратьева // Вестник Владимирского государственного университета им. А.Г. и Н.Г. Столетовых. Серия: Социальные и гуманитарные науки. 2020. № 3 (27). С. 42-50. (0,6 п.л.)
24. Горелов О.С. Объектный принцип сюрреалистического кода (от сюрреалистического предмета к объекту) // Studia Humanitatis: Международный электронный научный журнал. 2020. № 2. [Электронный ресурс] URL: <http://sthum.ru/content/gorelov-os-obektnyy-princip-surrealisticheskogo-koda-ot-surrealisticheskogo-predmeta-k> (0,6 п.л.)
25. Горелов О.С. Сюрреалистическая визуальность в прозе С. Кржижановского // Научно-исследовательская деятельность в классическом университете: традиции и инновации: материалы Международного научно-практического фестиваля, Иваново, 15-29 апреля 2020 г. Иваново: Ивановский государственный университет, 2020. С. 292-298. (0,6 п.л.)
26. Горелов О.С. Акселерационистская и прокрастинаторская стратегии поэтического высказывания: ускорение и замедление медиа // Вестник Ивановского государственного университета. Серия «Гуманитарные науки». 2020. № 2. С. 5-14. (0,8 п.л.)
27. Горелов О.С. Топология постсюрреализма в поэзии Л. Шваба // «Вакансия поэта» в русской и зарубежной литературе рубежа XX-XXI веков: Материалы Международной научной конференции (Воронеж, Воронежский государственный университет, 22-23 ноября 2019 г.). Воронеж: АО «Воронежская областная типография», 2019. С. 195-211. (0,8 п.л.)
28. Горелов О.С. Ингуманистические тенденции в прозе А. Платонова // 80-летие елецкой филологии: Материалы Международной научной конференции. Елец: Елецкий государственный университет им. И.А.Бунина, 2019. С. 75-89. (0,9 п.л.)
29. Горелов О.С. О сюрреалистическом контексте прозы М. Цветаевой // Вестник Ивановского государственного университета. Серия «Гуманитарные науки». 2018. № 1. С. 5-11. (0,5 п.л.)
30. Горелов О.С. «Петербургский роман» И. Бродского: освоение Петербургского текста // Филологические штудии: Сборник научных трудов. Иваново, 2011. Вып. 15. С. 11-20. (0,6 п.л.)
31. Горелов О.С. Способы «отталкивания» от Петербургского текста в поэзии И. Бродского // Филологические штудии: Сборник научных трудов. Вып. 14. Иваново, 2010. С. 47-54. (0,8 п.л.)
32. Горелов О.С. Специфика ремарки в современной драме для чтения (И.А. Бродский. «Мрамор», «Демократия!») // Филологические штудии: Сборник научных трудов. Вып. 13. Иваново, 2010. С. 56-63. (0,5 п.л.)