

«СУДОРОЖНАЯ КРАСОТА» СЮРРЕАЛИЗМА: ЯЗЫКОВОЙ АСПЕКТ

Тенденция современной лингвистики к междисциплинарности объясняется современными учеными усложнением объекта исследования, адекватное изучение которого «вряд ли под силу одной науке, если только она не найдет способов объединить в постижении своего объекта свои усилия с усилиями многих наук» [6, с. 15].

Целью нашей статьи становится рассмотрение взаимодействия эстетических взглядов, художественных и языковых средств выражения сюрреалистических идей в работах поэтов европейского авангарда начала XX века. На наш взгляд, исследования такого плана позволяют не только получить более комплексное впечатление от далеко не легкого для восприятия сюрреалистического творчества, но и, возможно, приблизиться к пониманию вопросов взаимосвязи визуальных искусств и поэзии, декодирования и сопоставления визуально-вербальных структур.

Более того, сюрреализм, громко заявивший о себе манифестами, авангардной лирикой и живописью почти сто лет назад, предоставил ученым разных дисциплин благодатный материал для исследования. Накоплено много трудов о его теоретических притязаниях и политических амбициях, об истории его развития в целом. Однако опыт чтения его поэтических текстов, особенно написанных поэтами «периферии», в странах, где сюрреализм развивался спорадически, тенденцией в творчестве литераторов, все еще не значителен.

Появившись в 1920х годах во Франции как поэтическое течение, сюрреализм быстро распространил свое влияние на другие сферы искусства и оказал значительное воздействие на развитие многих мировых культур. Его целью было вызвать «самый всеобъемлющий и серьезный кризис сознания (курсив Андре Бретона) интеллектуального и морального характера» [2, с. 290]. Рационализму и логике он противопоставил силу подсознания, воображения, свободу от условностей.

Исследователь современной поэзии Дэвид Перкинз писал: «Сюрреализм вербально представил разобщенное и абсурдное, чтобы подчеркнуть разобщенность и абсурдность социальной и культурной реальности» [11, с. 559]. Не скупившийся на катастрофы XX век разрушил берущее свои истоки в Ренессансе представление о красоте. Все искусство начала века – это восстание против классической традиции. «Мы специалисты по бунту», – сказали сюрреалисты [2, с. 137] и предложили свое переосмысление эстетической категории «прекрасного»: это «случайная встреча зонтика и швейной машинки на анатомическом столе» [9, с. 289]. Знаменитая метафора Лотреамона, предтечи сюрреалистических

экспериментов, стала «одной из эмблем теории и практики сюрреализма» [9, с. 289]. Прекрасный образ отныне возникает из сближения «удаленных друг от друга реальностей. Чем более отдаленными и верными будут отношения между сближаемыми реальностями, тем могущественнее окажется образ, тем более будет в нем эмоциональной силы и поэтической реальности» [4, с. 439].

Только такие образы, приходящие на грани сна и бодрствования, способны обеспечить ценное для жизни эмоциональное потрясение, противостоять рабству разума и «бремени логики» (Бретон), «заставить осознать фиктивный характер старых антиномий», найти некую точку духа, «в которой жизнь и смерть, реальное и воображаемое, прошлое и будущее ... уже не воспринимаются как противоречия» [2, с. 290]. И вот тогда, по мнению Поля Элюара, «сила поэзии будет действовать на людей очистительно. Все башни из слоновой кости будут разрушены, все слова станут священными, и, наконец, ниспровергнув реальность, человек может лишь закрыть глаза, чтобы распахнулись двери в чудесное» [2, с. 171].

Именно с чудесным связывают сюрреалисты понятие красоты: «чудесное всегда прекрасно, прекрасно все чудесное, прекрасно только то, что чудесно» [4, 434]. Но для того чтобы по-новому освещать красоту, понадобился автоматический язык – «диктовка мысли вне всякого контроля со стороны разума» [4, с. 443]. Андре Бретон описывает его как «толпы слов, что были буквально спущены с цепи» [2, с. 313], как поток фраз, оставляющих сильное впечатление произвольности, необыкновенного воодушевления, глубокой эмоциональности, особой живописности и потрясающего комического эффекта [4, с. 440-441]. Это изобилие образов столь высокого качества, что их невозможно получить даже в результате долгой и упорной работы [4, с. 441], но лишь в состоянии души, близком «по своей напряженности с истинным безумием» [2, с. 333], когда человек «вдруг оказывается захвачен чем-то “сильнее самого себя” и, как бы не противилось этому его тело, выбрасывается в бессмертие» [2, с. 322]. «Красота будет конвульсивной или не будет вовсе», – завещал Андре Бретона [2, с. 246]. А самый надежный путь к вечно шокирующей красоте – через спонтанный образ:

Объезд через небо

Дитя плетёт жемчужное отчаянье
Вдохновляясь коробочками для причастия
Рождения загадка первоклассное
уравнение на ноте до
Баррикадирует окно его ресниц
Играет младшей сестры молитвой в
ней больше серебра

Обиды терпит
От двух до трёх
Размножается как микробы из
учебника делением отпавший от
него имеет крылья
Он думает о красивых
кариокинесах
Во время мессы [2, с. 52]

Это стихотворение Андре Бретона из первого, совместного с Филиппом Супо сочинения «Магнитные поля», достаточно трудно интерпретировать. Интересен уже его лексический состав – здесь совмещаются слова разных парадигмальных групп (дитя-младшая сестра, причастие-месса-молитва, уравнение-учебник-микробы-кариокинез). Произвольное сочетание таких слов, однако, служит созданию как визуальных образов, так и определенной модальности всего стиха.

С первых строчек намечается некоторая остраненность: сочетание *дитя* и «взрослое» слово *отчаянье*, которое *плетется* как паутина, при этом невероятной красоты образ *жемчужное отчаянье* превращает абстрактное пейоративное понятие в визуальное со смягченной негативной коннотацией. Более того, *жемчужное отчаянье* может говорить о ценности пережитого жизненного опыта, и тогда невинное дитя, «плетущее» этот опыт, приобретает значение судьбы.

В стихотворении целый ряд простых визуальных образов, созданных лексемами конкретных значений, говорящих, тем не менее, об экзистенциальном – о загадке рождения, о чудесной неразгаданности элементарного (что может быть проще уравнения на одной ноте до?), о трудности восприятия – здесь метафорический образ глаза (*окно его ресниц*), как забаррикадированный туннель между сознанием и бессознательным.

Нам хочется интерпретировать молитву, в которой больше серебра, Библейской аллюзией, что, возможно, подтверждается сочетанием *обиды терпит*. Еще один жизненный аспект создан противоположными по своей модальности образами – эмоционально сниженной коннотации *размножается как микробы из учебника делением* и достаточно возвышенной *красивые кариокинезы* – комическая переработка научного термина *кариокинез* – не прямое деление клетки.

В данном стихотворении отражена типичная сюрреалистическая практика – придать визуальные формы невидимому, бессознательному. В результате перед нами вся жизнь, правда «в объезд через небо».

Произвольный образ, требующий автоматизм языка, порождает новую художественную реальность, открытую для интерпретации. Он вербализуется в абсолютно правильных синтаксических и грамматических конструкциях при абсолютно произвольных пунктуациях или ее полном отсутствии. «Поэзия развивается из параллельного развития образов, которые ведут в “неуместному” использованию слов, а не к обновлению их формы. Языковой норме не наносится никакого вреда» [8, с. 51].

Такие же ли образы создают поэты других стран?

Дэвид Гаскойн – британец, поэт-сюрреалист, автор «Первого английского манифеста» и «Краткого обзора сюрреализма». Для его лирики характерны эмоциональность, произвольность визуальных образов, сквозные аналогии с произведениями живописи, не

встречающиеся у французов (стихотворения *Само изображение* – Рене Магритту, *Сальвадор Дали, Ив Танги*).

Рассмотрим стихотворение *Orpheus In The Underworld*. Само название уже отсылает нас к мифу о любви Орфея к Эвридике, спасти которую он спустился в подземное царство Аида.

Orpheus In The Underworld
Curtains of rock
And tears of stone,
Wet leaves in a high crevice of the
sky:
From side to side the draperies
Drawn back by rigid hands. [10]

Орфей в преисподней
Занавес скал
И слезы камней,
Влажные листья в высокой
расщелине неба:
Шторы раздвинуты в стороны
Жесткими руками
(Перевод наш – Л.П.)

Подземное царство изображено как застывший каменный театр: занавеси скал, разведенные в стороны драпировки, даже жесткие руки – метонимия сурового хозяина – имеет сему «несгибаемый, твердый», и слезы в сочетании *слезы камня* приобретают новую визуальную характеристику (не мокрые, твердые) и говорят о вечной печали. Контрастно, *мокрые листья* приобретают контекстуально значение *живые*, но недоступные в вышине неба.

And he came carrying the shattered
lyre,
And wearing the blue robes of a king,
And looking through eyes like holes
torn in a screen;
And the distant sea was faintly heard,
From time to time, in the suddenly
rising wind,
Like a broken song [10]

И он пришел, держа расколотую
лиру,
И одет был в голубую мантию
короля,
И смотрел глазами, словно дырами,
прорванными в завесе,
И далекое море слабо шумело
Время от времени, когда поднимался
ветер,
Как разбитая песня.

Анафорический повтор (And...) меняет тональность стиха и придает ему эмоциональность и динамичность. Целый ряд словосочетаний говорит о попытке поэта создать образы, которые придадут перцептивные формы невидимому. Так, отметим явную визуализацию печали в образах расколотой лиры (*the shattered lyre*), глаз – как прорезей в завесе (*eyes like holes torn in a screen*), и даже ее звуковое оформление – визуальный образ разбитой песни (*broken song*).

Out of his sleep, from time to time,
From between half open lips,
Escaped the bewildered words which
try to tell
The tale of his bright night
And his wing-shadowed day

The soaring flights of thought
beneath the sun
Above the islands of the seas
And all the deserts, all the pastures,
all the plains
Of the distracting foreign land [10]

Из его сна время от времени
С полуоткрытых губ
Соскальзывали озадаченные
слова, пытаюсь рассказать
О его яркой ночи,
О его дне в тени крыльев

О стремительных полетах мысли
под солнцем
Над островами в море
И над всеми пустынями, всеми
пастбищами, всеми равнинами
Волнующих чужих земель.

Гаскойн погружает своего Орфея в сон, чего практически не делают французы, использующие состояние сонного полузабытья только для «выхватывания» необычных образов. Это скорее напоминает интерпретация сновидений З.Фрейда: яркие ночи, крылатые дни, полеты под солнцем. Эта строфа приобретает силу катарсиса благодаря своей эмоциональной напряженности – одно длинное предложение, созданное инверсией (начинается с обстоятельств *out of his sleep* и *from time to time*) и повтором (*from time to time, from between...*), необычными авторскими словосочетаниями *bewildered words* (озадаченные слова), *wing-shadowed day* (день в тени крыла) и вновь повтором (*And all the deserts, all the pastures, all the plains*). И новая антитеза – спящего Орфея и стремительных полетов мысли во сне (*soaring flights of thought*).

Последняя строфа, как фрейм, возвращает нас в подземелье, где спит Орфей с поломанной лирой в руках, а вокруг него, как занавес опускаются жесткие драпировки камня, скрывая бездонное небо. И вновь возвращается мотив вечной печали и вечного сна.

*He sleeps with the broken lyre between
his hands,
And round his slumber are drawn
back
The rigid draperies, the tears and wet
leaves,
Cold curtains of rock concealing the
bottomless sky [10]*

Он спит с разбитой лирою в руках
И вокруг его сна сомкнулись
Жесткие шторы, слезы и влажные
листья,
Холодные занавеси скал, прячущих
бездонное небо.

В целом, пожалуй, можно согласиться с исследовательницей сюрреализма Стерьепулу, которая признавалась, что проявляет особую осторожность относительно различных национальных школ и тенденций, полагая, что «даже когда они сознательно следуют “догме” французского сюрреализма, они неизбежно привносят свою местную культурную традицию» [8, с. 30]. Лирика Д. Гаскойна отличается менее выраженным автоматизмом. Его образы проще укладываются в рамки нормативного языка. Он, однако, также погружается в дискуссию о роли бессознательного. Не является ли нарисованная им преисподняя метафорическим образом нашего подсознания, тоскующего по несвершившемуся?

Русский поэт-эмигрант Борис Поплавский также экспериментировал с самыми различными направлениями в искусстве – он «футурист,

(кубоимажинист), дадаист, сюрреалист, заумник, (пост)символист. Художник, едва не музыкант» [5, с. 16]. Живя в Париже, он естественно интересовался новейшими веяниями в творчестве французского авангарда, в поисках новых форм увлекся автоматическим письмом.

*Мы пили яркие лимонады и над нами флаги кричали
И бранились морские птицы
Корабли наклонялись к полюсу
Полное солнце спало в феерическом театре
В пыли декораций где огромные замки наклонялись
Под неправдоподобными углами [7]*

В стихотворениях Б. Поплавского, как в целом в сюрреализме, трудно искать рациональный смысл. Здесь поток автоматически сменяющихся изображений, как картинки в калейдоскопе. Ключ к пониманию такой поэзии – абстрагирование, отказ от конкретного восприятия, сосредоточение на чувственных образах. Обратим внимание на синестетические аналогии в приведенном отрывке: *яркие лимонады* – световой компонент сочетания не описывает напиток, а только создает мелиоративную коннотацию, которая «передается» следующему – визуально-аудиальному – образу *флаги кричали*, несколько смягчая коннотативные оттенки глаголов *кричали и бранились*. Образ-персонизация *бранящихся морских птиц* логично сменяется образом *корабля и солнца*.

И, продолжая, поэт точно следует сюрреалистическому требованию метафоричности:

*В пустом и черном зале сидело старое счастье в рваных ботинках
И курило огромные дешевые папиросы
Созерцая ядовитый огонь заката
В пыли кулис
А наверху плыли дирижабли [7]*

А далее почти как иллюстрация к Манифесту Бретона – совмещение «антиномий», преодоление противоположностей в поисках духовной точки отсутствия противоречий:

*Люди кричали и пропадали
Дали молчали и появлялись
И уже шел дождь
Изнутри вовне, из прошлого в будущее
Унося в своей серой и мягкой руке
Последнюю доблесть моряков [7]*

В целом, стихотворение отличается нейтральной лексикой, иногда даже сниженной коннотацией, однако обилие семантических неологизмов и метафор позволяет поэту погрузить нас как читателей в психоделический мир исключительных переживаний.

Речь в таких произведениях, - писал Андре Бретон, «идет не о простой перестановке слов или произвольном перераспределении

зрительных образов, но о воссоздании состояния души» [2, с. 333]. Возможно, именно о душе думал поэт, составляя такие чудные образы: «*Сама к себе бросалась смерть в объятия*», «*А на дне вселенной качались деревья И дождь уходил В бледно-сером пальто*», замечательный синестетический образ «*С горячих рук больного музыканта Стекала музыка холодная в окно*» [7].

Отметим, что, на наш взгляд, поэзия Б.Поплавского, как, впрочем и Д.Гаскойна, носит скорее программный характер. Он намеренно и тщательно описывает сон, или, вслед за Бретоном, кричит:

Отпустите чудо

Не мучайте его пониманием

И все же эти стихи трудно отнести к той лирике, которую Рене Кревель называл «стихией вдохновения на пороге сна» [2, 175].

Пожалуй, то же самое можно сказать и про украинского поэта Б. И. Антонича, который никогда не относил себя ни к какой литературной группе, однако исследователи его творчества прослеживают сюрреалистическую технику в целом ряде стихотворений.

Ротації

Біжать алеї звуків, саджених у гами.

Мов на акорд, упав поверх на поверх.

Греблі жовтих мурів, денний вулиць гамір

від берега по берег, тінь вінків дубових [3, с. 5].

На первый взгляд, это произвольное сочетание слов. Однако в сюрреализме «слова – это все» [2, 170], и, попадая в пространство текста, они приобретают свой субъективный смысл. Город Б.И. Антонича – это бежащие *алеї звуків* (визуально-аудиальная метафора) и *денний вулиць гамір*, город как аккорд, город *жовтих мурів* и *поверхів* с *тінями дубів*.

Здесь вновь характерная для поэзии сюрреалистов интермедийная образность, пересекающая границы разных семиотических систем, многоплановость со сложным синтезом вербального и визуального элементов.

Исследователь Л.Г. Андреев писал, что «сюрреалистические эффекты требовали наглядности, которая возможна только в изобразительном искусстве». Утверждая превосходство в сюрреализме визуального искусства над словесным, ученый пояснял: «Сочленение удаленных реальностей легче всего и эффективнее всего осуществляется на полотне. Неожиданности лучше не иметь протяжения во времени... живопись располагает максимальной возможностью для возбуждения шока» [1, с. 205].

Однако у изобразительных искусств и поэзии одна цель – реализация сюрреалистического видения мира, выплеск иррационального в область рационального для их последующего воссоединения в пространстве художественного произведения. Нельзя отрицать, что в

результате мы получили не только чудесные поэтические образы, но и в целом можно говорить о расширении возможностей языка литературного произведения.

Продолжим анализ *Ротацій*:

*Мусує день, мов склянка золотого чаю,
прочищена блакить, ввиши мряки шумовиння.
Йдуть люди жовтих міст, і їхні очі сяють,
хоч смуток вглиб ховають, мов гірке насіння* [3, с. 5]

Не типичные для французского сюрреализма сравнения: *день, мов склянка золотого чаю, смуток, мов гірке насіння*. Поэт сближает абстрактные и конкретные понятия, объединяя их в целостные визуальные образы день-чай, грусть-семечки. При этом в этой строфе сочетаются лексеммы контрастных коннотаций – положительных (*золотий, блакить, очі сяють*) и отрицательных (*мряка, гірке насіння, люди жовтих міст, смуток*), вновь напоминая о сюрреалистическом слиянии противоположностей.

*Церкви, цукерні, біржі – духові і тілу.
Для зір і для монет. Ждучи рідких округлин
крихкого щастя, прочуваєм інші цілі.
Мов зонд у рану, рознач грузне в наші душі.*

И вновь картина города и людей, авторский эпитет *крихке щастя* и очень точный метафорический образ отчаяния.

Подчеркнем, что вся сюрреалистическая поэзия – это многократный апофеоз метафоры. А.Бретон писал: «Не только язык, но и вся интеллектуальная жизнь основана на игре перенесений, символов, которую можно квалифицировать как метафорическую» [2, с. 5]. Сталкивая субъективные образы, метафора разрушает затвердевшие языковые нормы и не только вызывает нужное эмоциональное воздействие, но и создает новую «судорожную» красоту.

Таким образом, сюрреализм как комплексное литературно-художественное направление с некоторыми отличиями проявил себя в разных странах Европы. Придерживаясь эстетических канонов, выдвинутых группой Андре Бретона, и в целом следуя технике создания сюрреалистического образа, поэты сохранили национальные культурные элементы в своем творчестве. Нельзя отрицать и тот факт, что разные языки, несомненно, накладывают свой отпечаток на возможности сюрреалистического стиха. Но это интересная тема для дальнейших исследований.

Список использованной литературы

1. Андреев, Л. Г. *Сюрреализм. История. Теория. Практика*. Москва: Гелеос, 2004.
2. Антология французского сюрреализма. 20-е годы. / Сост., пер. с

- франц., коммент. С.А. Исаева и Е.Д.Гальцовой – М.: ГИТИС, 1994. – 392 с.
3. Антонич Б.І. Ротації. – Львів, Видавництво «Ізмарагд», 1938. – 22 с.
4. Бретон Андре. Манифест сюрреализма 1924 года // Хрестоматия по культурологии: Учеб. пособие / Составители: Лалетин Д.А., Пархоменко И. Т., Радугин А. А. Отв. редактор Радугин А. А. – М.: Центр, 1998. – С. 426–446.
5. Захаров К. Нагое безобразие стихов // Борис Поплавский. Орфей в аду. Неизвестные поэмы, стихотворения и рисунки / К. Захаров. – М.: «Гилея», 2009. – с. 9-18.
6. Кубрякова Е.С. Парадигмы научного знания в лингвистике и ее современный статус // Известия РАН. Серия Лит. и язык. – 1994. – № 2 – т.53. – с. 4-15.
7. Поплавский Б. Автоматические стихи // Борис Юлианович Поплавский. – М.: Согласие, 1999. Электронный ресурс. Режим доступа: <http://ruslit.traumlibrary.net/book/poplavskiy-automaticverses/poplavskiy-automaticverses.html#work002025>
8. Стерьёпулу Ап. Элени. Введение в сюрреализм. Пер. Л. Акопяна. – Львов: БаК, 2008. – 144 с.
9. Энциклопедический словарь сюрреализма. – М.: ИМЛИ РАН, 2007. – 584 с.
10. Gascoyne D. Poems [Электронный ресурс] / David Gascoyne // PoemHunter.Com – The World's Poetry Archive. – 2012. – Режим доступа: http://www.poemhunter.com/i/ebooks/pdf/david_gascoyne_2012_3.pdf.
11. Perkins David. A History of Modern Poetry. Modernism and After. – Belknap Press, Harvard University Press, USA, 1994. – 694 p.

Аннотация. Статья посвящена анализу сюрреалистических стихотворений поэтов европейского авангарда в сопоставлении с французским «каноническим» образцом, представленным творчеством поэта и теоретика сюрреализма – Андре Бретона. Рассмотрены эстетические основы сюрреализма, проанализированы языковые доминанты сюрреалистической поэзии: метафоричность, синестезия, произвольное сочетание слов. В качестве ключевой категории сюрреализма выделен образ, позволивший поэтам углубиться в исследование бессознательного.

Ключевые слова: сюрреализм, Андре Бретон, Б.Поплавский, Д. Гаскойн, Б.И. Антонич, сюрреалистический образ.

Прадівляння Л.М. «Судомна краса» сюрреалізму: мовний аспект

Анотація. Стаття присвячена аналізу сюрреалістичних віршів поетів європейського авангарду в зіставленні з французьким «канонічним» зразком, представленим творчістю поета та теоретика сюрреалізму – Андре Бретона. Розглянуто естетичні засади сюрреалізму, проаналізовані мовні домінанти сюрреалістичної поезії: метафоричність, синестезія, довільне поєднання слів. В якості ключової категорії сюрреалізму виділено образ, який дозволив поетам заглибитися в дослідження підсвідомого.

Ключові слова: сюрреалізм, Андре Бретон, Б.Поплавський, Д. Гаскойн, Б.І. Антонич, сюрреалістичний образ.

Pradivianna L.M. "Convulsive beauty" of surrealism: linguistic aspect

Abstract. The article analyses surrealistic poems of the European avant-garde in comparison with the French "canonical" model.

The main credit for the development of theoretical ideas of surrealism belongs to the French poet Andre Breton and his group who, in the first Manifesto, defined surrealism as pure psychic automatism dictated by thought in the absence of any control exercised by reason. They believed that there must be a greater reality than the rational one expressed by the established language system. The surrealists recognized the value of the image for poetic construction and attributed to it the role of vehicle for bringing forth into the conscious mind the creative forces of the unconscious.

This brought forward a form of linguistic revolution. Surrealistic imagery is verbalized through the cult of metaphor, synesthesia, arbitrary and spontaneous combination of words.

Poets of many European countries displayed a vivid interest in new ideas of the French poetic movement. As examined in the works of David Gascoyne (UK), B.Poplavsky (Russian emigrant), B.I. Antonich (Ukraine), surrealism didn't define all their poetry, but was still a serious step in development. Their poems, though with slight variations, manifest the characteristics of the French Surrealist poetics – irrational stream of images, tricks of imagination, classic surrealistic "plunges" into dreams and reveries, merge the fantastic and the real worlds into a single unity.

Keywords: surrealism, André Breton, B.Poplavsky, D. Gascoyne, B.Antonich, surrealistic image.