**Практика сюрреализма**

Андреев Л.Г.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

\* \* \*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Что такое самоубийство? — Много оглушающих звонков.

Что такое встреча? — Это дикарь.

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

Что такое разум? — Это облако, съеденное мухой.

Что такое живопись? — Это маленький белый дым.

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

Если бы не было гильотины,

Осы снимали бы свой корсет.

Когда аэронавты достигнут седьмого неба,

Статуи себе подадут холодные ужины.

Если осьминоги носили бы браслеты,

Корабли волокли бы мухи.

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

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

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

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

«С. Вот он!

A. Он на берегу моря.

B. Он идет.

C. Он останавливается и вздыхает.

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

Е. Он говорит «тем хуже».

А. — и направляется к лесу».

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

«Поль: Я тебя люблю (Долгий поцелуй).

Валентина: Молочное облако в чашке чая...»

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

\* \* \*

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

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

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

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

Galgi ben bimba

Glandzidi lauli lonni cadori

Gadjama bim beri glassala

Glandndi glassala tuffim i zimbrabim

Blassa glabssasa tuffim i zimbrabim. . .

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

clgr grtl gzdr

la fatigue

le

pied

verre dans le nerf

une

unie

gazometre sacerdotal

epilatoire

et

mieux

ci-git

fait

triple os

n'a

a dada

ibidilivi rizididi

planche

simili

galvanoplastie

ra

ga

ta

ga

ribaldi

course

sifflet d'encre jaune

et giffle

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

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

dans ses poumons les asteries et les punaises se balancent

les microbes se cristallisent en palmiers de muscles balancoires

bonjour sans cigarette tzantzantza ganga

bouzdonc zdonc nfounfa mbaah mbaah nfounfa. . .

(соль группируется в созвездия птиц на опухоли ваты

в своих легких морские звезды и клопы балансируют

микробы кристаллизуются в пальмы мускулов качели...).

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

z у х

W V U

t s r q

p о n m

l k i h

g f e

d с b a

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

A b c d e f

g h i j k l

m n o p q r

s t u v w

x y z

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

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

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

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

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

Die Kopfe der Pferde schwimmen auf der blauen Ebene

wie groBe dunkle Purpurblumen

des Mondes helle Scheibe ist umgeben von den Schreien

der Kometen Sterne und Gletscherpuppen

schalaben schalabai schalamezomai. . .

а кончается так:

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

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

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

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

Grenzen (границы

Grenzen границы

Grenzen границы

Ein Bein одна нога

Em одна

Bein нога

Graben рвы

Graben рвы

Ein Bein одна нога).

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

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

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

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

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

Андре Бретон не болен

Филипп Супо интернирован

Луи Арагон безумен

Т. Френкель болен

Андре Бретон болен

Франсис Пикабиа похож на Фрэнсиса Пикабиа

Поль Элюар болен

Филипп Супо умер

Арагон (Луи) не умер

Элюар потерял свои часы

Тцара в Париже

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

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

Mon doigt saigne

Je t'ecris

Avec

Le regne des vieux rois est fini

Le reve est un jambon

Lourd

Qui pend au plafond

Et la cendre de ton cigare

Contient toute la lumiere. . .

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Maurulam Katapult i lemm

i lamm

Haba habs tapam

papperlapapp patam. . .

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

В 1938 году он так объяснял механизм своего творчества:

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

а затем их объяснить...

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

les pianos a queue

et a tete

posent des pianos a queue

et a tete

Ssur leurs queues

et leurs tetes

par consequent

la langue est une chaise

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

Пианино с хвостами

и с головами

ставят пианино с хвостами

и с головами

на их хвосты

на их головы

следовательно

язык это стул.

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

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

Жили-были три графина

первый был любезен

второй невидим

а третий из соломы...

или

Я проснулся от глубокого без сновидений сна

с неприятными предметами на своем лице

Софи сказала мне что это большая муха ус

и маленькая мандолина ...

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

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

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

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

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

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

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

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

... Я шагал по небу голову склонив

меж дымных кустарников водорослей тропинки

молочные

морские отмели термометров и планет

где растут фуражки маяки и павильоны

с граммофоном

цепь гор в золото на животе

солнце часы и витрина мира

ножницы игл режут тень до ночи

человек укорачивается со временем бесконечно...

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

Вроде вот таких:

разбросаны на связках ключей источники под

известковыми коврами

черные ленты изречений — мародеров произрастают

всегда поблизости сна

и ребра кристаллов поют на органе остов

спинной корабля жующего силы свои ..

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

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

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

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

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

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

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

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

la coqueluche des montagnes calcinant les escarpements des gorges

aux pestilentiels bourdonnements d'aqueducs automnaux

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

les langages des nues courtes apparitions des messagers

dans leurs fouffes annonciatrices de supremes clameurs et obsessions.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Rideaux («Занавески»)

Sourcieres de 1'ame apres extinction du calori-

fere blanc meridien des sacrements

Bielle du navire

Rideau

Jolies algues echouees il у en a de toutes couleurs

Frissons en rentrant le soir

Deux tetes comme les plateaux d'une balance

(Ловушки души после гашения калорифера белого меридиан таинств

Шатун корабля

Занавеска

Красивые водоросли севшие на мель имеются всех цветов

Содрогания возвращаясь вечером

Две головы как чаши весов).

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

Les sentiments sont gratuits («Чувства бесплатны»)

Trace odeur de soufre

Marais des salubrites publiques

Rouge des levres criminelles

Marche deux temps saumure

Caprice des singes

Horloge couleur du jour

(След запах серы

Болота народных здравоохранении

Краска для губ преступных

Движение два времени рассол

Каприз обезьян

Часы цвет дня).

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

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

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

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

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

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

Поэма

Взрыв смеха

Сапфира на острове Цейлон

Самые прекрасные пятна

имеют поблекший свет

под замками

в изолированной ферме

Со дня на день

ухудшается

приятное

Проезжая дорога

ведет вас на край неизведанного кафе...

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

Ou sans volets се pignon blanc. . .

L'axennc en meme temps le Gulfstream. . .

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

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

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

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

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

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

Разобщенные животные путешествуют вокруг света

И спрашивают дорогу у моей фантазии

Поскольку она тоже путешествует вокруг света

Но в обратном смысле ...

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

... Моя рука свисает с неба с цепочкой звезд

Снижающейся со дня на день

И первая ее частица сейчас исчезнет в море...

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

И прядь волос роет тоннель под Парижем

Если только мой поезд войдет в этот тоннель. .

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

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

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

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

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

Бабочка философская

Присела на розовой звезде

И так возникло окно в ад

Мужчина в маске все стоит перед женщиной обнаженной

чьи волосы скользнули как утром свет

на фонарь который забыли потушить ...

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(ночь с 27 на 28 октября 1951 г.).

La lune commence ou avec le citron finit la cerise.

(ночь с 6 на 7 февраля 1953 г.).

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

(ночь с 11 на 12 мая 1953 г.).

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

(ночь с 11 на 12 апреля 1956 г.).

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

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

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

Una ombre au milieu du soleil dort

soleil d'or

Jean-Bart

dans 1'avenue aux catalpas

Mais patience

En ce temps je n'etais pas ne

Le train repart

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

Calculez Cos. a

en fonction de

tg (a/2)

Ma jeunesse Apero qu' a peine ont apergu

les glaces d'un cafe lasses de tant de mouches

Jeunesse et je n'ai pas baise toutes les bouches

Le premier arrive au fond du corridor

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 MORT

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

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

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

Volupte Dejeuner de soleil

Je me meurs Salive Sommeil

Sonnez Matines

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

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

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

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

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

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

Persienne persienne Persienne

Persienne persienne persienne

persienne persienne persienne persienne

persienne persienne Persienne persienne

persienne persienne Persienne

Persienne Persienne

Persienne?

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

Arriere

Pensee

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

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

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

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

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

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

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

. . . Fooolle о folle a midi

Scie аи del aussi si LE SOLEIL

Roule zero hors des nuages

Crie aigu le crime et 1'echo

О echo oo soleil sonore . . .

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

. . . Bouge bouge bouge

Verse perce caresse

Briller mourir trembler. . .

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

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

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

Быть может в звездах знак

Порой и отвечал моим потраченным напрасно поцелуям

Я это не узнаю...

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

Мы оба плюем мы оба

На все что любили мы

На все что любили мы оба...

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

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

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

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

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

Жизнь очень приятна

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

Ангелы букетов цветы которых меняют цвет.

(La vie est bien aimable

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

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

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

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

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

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

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

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

Я пою великую радость тебя воспевать...

Чистоту ожидания, невинность познания...

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

Слоны заразны.

Кюре всегда пугливы.

Холодное мясо не погасит огня.

В буфете постоянно скелет.

Я пришел, я сел, я ушел.

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

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

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

Toi c'est la tete qui t'enleve

Et du haul des dangers de mort

Sur les globes brouilles de la pluie des vallees

Sous la lumiere lourde sous le ciel de terre

Tu enfantes la chute.

Les oiseaux ne sont plus un abri suffisant

Ni la paresse ni la fatigue

Le souvenir des bois et des ruisseaux fragiles

Au matin des caprices

Au matin des caresses visibles

Au grand matin de 1'absence la chute.

Les barques de tes yeux s'egarent

Dans la dentelle des disparitions

Le gouffre est devoile aux autres de 1'eteindre

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

(Ты единственная и я внемлю траве твоего смеха

Ты это вершина тебя влекущая

И с высоты угроз смертельных

На спутанных глобусах дождя долин

Под тяжелым светом под небом земли

То порождаешь падение.

Птицы уже недостаточное прибежище

Ни лень ни усталость

Память о лесах и хилых ручьях

Утром капризов

Утром ласк различимых

Ранним утром отсутствия падение.

Лодки глаз твоих блуждают

В кружевах исчезновений

Пропасть раскрыта другим заглушать

Тени тобою творимые права на ночь не имеют.

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

D'une seule caresse

Je te fais briller de tout ton eclat.

(Одной лишь лаской

Я воспламеню в тебе весь твой блеск).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Le temps est un aigle agile dans un temple.

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

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

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

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

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

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

Un pretre de Savoie declare que le dechet des calices est marque du cachet des delices: met-il de la malice dans ce match entre le ciel et lui?

Latimite — les cinq nations latines.

La trinite — 1'emanation des latrines.

(

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

Ррозе Селави вдыхает сердце Иисуса в душу Креза.

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

)

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

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

En attendant

en nattant 1'attente

sous quelle tente

nies tantes

ont-elles engendre

les neveux silencieux

que nul ne veut sous les cieux

appeler ses cousins ?

En nattant les cheveux du silence

percent mes pensees en attendant.

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

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

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

Ou est Ninive sur la mammemonde ?. . .

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Бык убаюкан детьми ландшафта где он должен пребывать восемь лет.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Вот истинно «вареный язык»:

Et glo et deglutit son pied

et glu glu et gli

et deglutit sa bru et s'englugliglolera. . .

gli et glo

А вот начало стихотворения «Будущее»:

Quand les mah,

Quand les mah,

Les marecages,

les maledictions,

Quand les mahahahahas,

Les mahahaborras,

Les mahahamaladihahas,

Les matratrimatratrihahas,

Les hondregordegarderies,

Les honcucarachoncus,

Les hordanoplopais de puru para puru,

Les immoncephales glosses,

Les poids, les pestes, les putrefactions,

Les necroses, les carnages, les engloutissements ...

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

Несчастье, мой пахарь великий,

Несчастье, присядь,

Отдохни...

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Приведем характерный пример поэзии Паса:

Aqui (Здесь

Mis pasos en esta calle Мои шаги на этой улице

Resuenan Звучат

En otra calle На другой улице

Donde Где

Oigo mis pasos Слышу мои шаги

Pasar en esta calle Проходят по этой улице

Donde Где

Solo es real la niebla Только туман реален)

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

Другой пример лирики Паса:

En el espasio (В пространстве

Estoy Нахожусь

Dentro de mi Во мне

El espacio Пространство

Fuera de mi Вне меня

El espacio » Пространство

En ningun lado Ни в каком месте

Estoy He нахожусь

Fuera de mi Вне меня

En el espasio В пространстве

Dentro Внутри

Esta el espasio Находится пространство

Fuera de si Вне себя

En ningun lado В никаком месте

Estoy Нахожусь

En el espasio В пространстве

Etcetera И так далее).

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

Уж написано первое

Слово [не то что задумано

Но другое — то

Что ему противоречит

(Que ne la dice, que la contradice,

Что не говоря произносится]

Que sin decirla esta diciendola)

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

Уж написано первое

Слово...

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

Labirinto del oido

Lo que dices se desdice

Del silencio al gnto

Desoido.

(Лабиринт слуха

To что говоришь себя отрицает

От молчания до крика

Неслышного).

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

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

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

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

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

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

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

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

Who

a)s w(e loo)k

upnowgath

PPECORHRASS

eringint(o

aThe) : 1

eA

s !p

a

(r

rlvInG

gRrEaPsPhOs)

to

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

grasshopper. ..

Многие стихи Каммингса напоминают о раннем Реверди.

Buffalo Bill's

defunct

who used to

ride a watersmooth-silver

stallion

and break onetwothreefourfive

(pigeonsjusthkethat Jesus

he was a handsome man

and what i want to know is

how do you like your blueeyed boy

Mister Death. . .

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

\* \* \*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ман Рей — сюрреалистический фотограф — экспериментировал и в кино

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

\* \* \*

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

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

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

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

«Нивесть какая девица... в две минуты нацарапает так называемое сюрреалистическое стихотворение... Но как быть уверенным, что и настоящий поэт-сюрреалист не довольствовался тем, что подменил какой-нибудь уловкой внутренний голос, истинное эхо которого до него так и не дошло? Важность этого вопроса... еще и теперь, через двадцать лет, продолжает мучить Андре Бретона»( Mauriас С. Andre Breton, Paris, 1949, p. 126.).

Клод Мориак, известный современный французский писатель из школы «нового романа», сообщающий об этих муках Бретона, при всей своей симпатии к Бретону и к сюрреализму не может ответить на этот поставленный им и поистине роковой для сюрреализма вопрос. «В какой пропорции» оказывается в искусстве сюрреализма искусственное и подлинное?

Вопрос поистине роковой, и «невозможно установить долю обмана и мистификации в сюрреализме». Если «нивесть какая девица» возьмет и «нацарапает» сюрреалистическое стихотворение, если и поэт-сюрреалист «царапает» его, не вслушиваясь во «внутренние голоса», то что же остается от всего сооружения, которое Бретон и его сподвижники воздвигали десятки лет? Тогда здание рушится и из-под его обломков трудно будет извлечь Андре Бретона.

Тогда остается только прием, оригинальный и занятный технический прием, с большим или меньшим успехом опробованный сюрреалистами. Сюрреализм «имеет тенденцию пренебрегать открытием, что было его первоначальной целью, в пользу инструмента, позволяющего ему достичь этого открытия»( Мauriас С Andre Breton, p. 208.). Верно, но почему это произошло? Средства стали целью, а сюрреализм — ремесленным училищем, школой технических навыков не потому, что цель хороша, а средства — не очень. Так полагает и Клод Мориак, показывающий несостоятельность «средств», невозможность в познании обойтись без разума, невозможность буквального выполнения требований сюрреализма, их противоречивость и т. п. Сюрреализм «искусственность и произвол называет поэзией» не потому, что не годен поэтический инструмент, а потому, что ему так и не удалось открыть «сверхреальность», слишком часто оказывающуюся просто плодом воображения, нередко больного воображения. Вот почему «мы в потемках и Брегон вместе с нами», — как сообщает Клод Мориак. Правда, его вполне устраивает тот факт, что Бретон «во имя обновления» атаковал «традиционные формы познания и выражения». Для него это «сверхчеловеческое», «гигантское предприятие», — даже если в итоге его кромешная тьма.

Допустим, что это так, но ведь в потемках, в которые сюрреализм погружает человека, без труда можно разглядеть истины старого мира, не только не исчезнувшие, но даже как бы воскрешенные «сверхчеловеческим» усилием Бретона и его соратников. Сюрреализм — один из самых любопытных казусов XX века. Это могучее усилие, использовавшее авторитет революционного века, вдохновленное нашим веком, усилие, целью которого, как казалось, было выполнение благородных задач — преобразование общества, преобразование человека, преобразование искусства — поразительно мало что дало, как-то растворилось в атмосфере XX века

А ведь так много было обещано! Не этими ли обещаниями и привлекателен сюрреализм? Не оказывается ли появление слова «сюрреализм» на стенах «молодежных» кварталов Парижа символом той афишированной щедрости, которой всегда отличался сюрреализм, увлекавший молодые сердца дерзкими, вызывающими лозунгами, в коих все было абсолютно — абсолютная свобода, тотальное преобразование? Была обещана беспрецедентная искренность, «неподдельность» творческого акта, было обещано обретение себя погружением в неизведанные глубины «я», было обещано многое другое. Но что же было выполнено?

Сюрреализм не оплатил по тем счетам, которые были предъявлены ему нашим веком. Он не оправдал надежд, которые были возложены на него немалым числом талантливых художников XX столения. Поэтому они уходили, обретая зрелость Сюрреализм же остался символом скорее незрелости, чем юности.

Незрелостью отдают все ныне возрождаемые, точнее говоря, повторяемые лозунги сюрреализма. Уже звучали и отзвучали призывы, которые иным — по молодости лет — кажутся свежими, а ведь именно они привели сюрреализм в то состояние, в котором он ныне пребывает и которое вынуждает многих наблюдательных людей утверждать, что сюрреализм умер.

Близость движения так называемых «новых левых» 60-х годов левому, «авангардистскому» движению 10-х — 20-х годов — факт установленный. Подмечено, в частности, объединяющее и тех, и других стремление к высвобождению «нутра», некой сути, незапятнанной прикосновением идеологий, значений, смысла. «Здесь спонтани-руют» — спонтанируют сегодняшние крайние левые, потянув всю ниточку авангардизма, рожденного кризисом времени первой мировой войны, от нигилизма дадаистов с их заменой искусства вещью как таковой до сюрреалистического фантазирования. Поиски «нутра», очищенного от идеологий, стали явной приметой кризиса, кризиса буржуазного общества и периодически обостряющегося ощущения безысходности.

История сюрреализма со всей очевидностью показывает, что невозможно соединить подлинно революционную практику, последовательную борьбу против буржуазного общества с такой теоретической основой, с анархически очищенным от идеологий «нутром», с фрейдизмом как философией и мировоззрением, с любым вариантом «чистого искусства».

Лозунги повторяются. Но история не повторяется. К началу второй половины XX века мир не тот, каким он был в начале века. Даже буквально повторяемые лозунги в разных условиях звучат по-разному. Анархизм— и сюрреализм — в ходе истории без труда оставляют одежды «юношеского», романтического бунта и преобразуются в реальность, реальность террора, мракобесия, насилия. «Да здравствует насилие!» — звучит среди лозунгов сегодняшнего левачества. Сюрреализм превращается в составную часть ожесточенной политической борьбы, где важнее намерений то, что значат они на самом деле, где есть железная логика борьбы, подчиняясь которой «сюрреализирующие» оказываются не слева, а справа, там, где антикоммунистические провокации и политический шантаж.

Ныне сюрреализм сам себе не принадлежит. Романтическое преобразование реальности в «сюрреальность» вело не только к «прямой поповщине», оно завершилось обуржуазиванием бунтарского течения. Бретон и его единомышленники так и не выбрались из колеи давнишней французской эстетической традиции, переносившей революцию в область искусства, а потому без труда адаптированной буржуазным обществом. Лозунги абсолютного бунта рассыпались красочным фейерверком, оживляющим блеклые и однообразные тона нынешнего «потребительского» общества.

**Список литературы**

Alexandra M. Memoire d'un surrealiste. Paris, 1968.

Alexandrian S. L'art surrealiste. Paris, 1969.

A1quiё F. Philosophie du surrealisme. Paris, 1955.

Arp H. Dada. Dichtung und Chronich der Grunder. Zurich, 1957.

Вa1akian A. Literary Origins of Surrealism. New York, 1947.

Вa1akian A. Surrealism: the Road to the Absolute. New York, 1959.

Bedouin J.-L. Andre Breton. Paris, 1955.

Bedouin J.-L. Vingt ans du surrealisme. 1939—1959. Paris. 1961.

Behar H. Etude sur le theatre dada et surrealiste. Paris, 1967.

Вehar H. Roger Vitrac. Un reprouve du surrealisme. Paris, 1966.

Carrouges M. Andre Breton et les donnees fondamentales du surrealisme. Paris, 1950.

Caws M. A. Surrealism and the Literary Imagination. Paris, 1966.

Cazaux J. Surrealisme et psychologie. Paris, 1938.

Cuampigny R. Pour une esthetique de 1'essai. Paris, 1967.

Cirlot J.-E. Dictionario de los ismos Buenes Aires, 1949.

Сir1оt J.-E. Introduction al surrealismo. Madrid, 1953.

Cirlot J.-E. La pintura surrealista. Barcelona, 1955.

Clancier G. - E. De Rimbaud au surrealisme. Panorama critique. Paris, 1959.

Crispolti E. 11 surrealismo. Milano, 1967.

Duits С h Andre Breton a-t-il dit passe? Paris, 1969.

Duplessis Y. Le surrealisme. Paris, 1964.

Estienne Ch. Le surrealisme. Paris, 1956. «Europe». 1968, novembre — decembre. Surrealisme.

Fortini F. II movimento surrealista. Milano, 1959.

Gavillet A. La litterature au defi. Aragon surrealiste. Paris, 1957.

Gershman H. S. A Bibliography of the Surrealist Revolution in France. Ann Arbor, 1969.

Gershman H. S. The Surrealist Revolutiot; in France. Ann Arbor, 1969.

Gindine Y. Aragon, prosateur surrealiste. Geneve, 1966.

Hugnet G. L'aventure dada (1916-1922). Paris, 1957.

Hugnet G. Petite anthologie poetique du surrealisme. Paris, 1934.

11ie P. The Surrealist Mode in Spanish Literature. Ann Arbor, 1968.

Janis S. Abstract and Surrealist Art in America. New York, 1944.

Jean M. Histoire de la peinture surrealiste. Paris, 1959.

Josephson M. Life among the Surrealists. New York, 1962.

Kapidzic-Osmanagic H. Le surrealisme serbe et ses rapports avec le surrealisme frangais. Paris, 1968.

Кi11ang A. D'amour de poesie. L'univers des metamorphoses dans

1'oeuvre surrealiste de Paul Eluard, Paris, 1969.

Kyrou A. Le surrealisme au cinema. Paris, 1963.

Lacote R. Tristan Tzara. Paris, 1952.

Larrea J. El surrealismo entre viejo у nuevo mundo. Mexico, 1944.

Lemaitre G.-E. From Cubism to Surrealism in French Literature. Cambridge, 1945.

Matthews J.-H. Surrealism and the Novel. Ann Arbor, 1966.

Matthews J.-H. Surrealist Poetry in France. New York, 1969.

Mauriас С. Andre Breton. Paris, 1949.

Miguel A. Achille Chavee. Paris, 1969.

Nadeau M. Histoire du surrealisme. Paris, 1964.

Raymond M. De Baudelaire au surrealisme. Paris, 1933.

Raynal M. Peinture moderne. Geneve, 1953.

Read H. Histoire de la peinture moderne. Paris, 1960.

Richter H. Dada-Kunst und Antikunst. Koln, 1964.

Sanouillet M. Dada. 1915—1923. Paris, 1969.

Sanouillet M. Dada a Paris. Paris, 1965.

Sanouillet M. Francis Picabia et «391». Paris, 1966.

Schifferli P. Das war Dada. Dichtungen und Dokumente. Munchen, 1963.

Torre G. de t Que es el superrealismo? Buenes Aires, 1955.

Tzara T. Le surrealisme et 1'apres-guerre. Paris, 1948.

Vai11and R. Le surrealisme centre la revolution. Paris, 1948.

Verkauf V. Dada. Monograph of a Movement. London, 1957.